der das Maß des Talentes voll machen müßte, auf daß es Genie würde, und der es doch nie ganz voll machen kann. Aber Mendelssohns besten Ruhm wird man damit doch nicht antasten, nämlich den Ruhm seines läuternden reformatorischen Wirkens. Zu diesem Beruf besaß er die Eine Grundbedingung, um welche ihn Alle beneiden konnten. Er war der Glückliche, dem es allein gelang, streng, ernst, rein in seinen Schöpfungen zu bleiben, und doch — populär zu werden. Die Gunst seiner persönlichen Verhältnisse half ihm nicht minder dazu, dieses seltene Glück zu erkämpfen, als seine Begabung und zähe Ausdauer. Mendelssohn, der musikalische Reiniger, wird von der Nation weit schmerzlicher vermißt werden als Mendelssohn, der schöpferische Tondichter. Kaum war z. B. sein Oratorium „Elias" den weiteren Kreisen zugänglich geworden, und schon beeilten sich die Vereine aller Orten das schwierige und für den Dilettanten sehr undankbare Werk einzustudiren. Deutschland mag einen oder den andern Meister besitzen, der ein gleich treffliches Werk dieser Gattung schreiben könnte, aber gewiß besitzt es keinen zweiten, auf dessen bloßen Namen hin schon eine

Digitized by Google

ſolche Muſik, die redlich durchgearbeitet ſeyn will und doch nur von wenigen verſtanden und genoſſen wird, ſogleich in alle Schichten der muſikaliſchen Geſellſchaft dränge; der einzige Mann, welcher überall Bahn brechen konnte für ein ernſtes Schaffen, iſt uns in Mendelsſohn verloren gegangen.

Wer ihm die rechte Lobrede halten will, der gebe zu erwägen, wie viele Tauſende durch ihn zum Studium Händels und Bachs getrieben worden ſind, und wie er für die ganze Nation durch ſeine Werke ein neues Verſtändniß dieſer Männer anbahnte, die uns auf alle Zeit ein ſo ſtrahlender Ruhm bleiben, und die wir ſo lange vergeſſen hatten. Ja gar Manchem, der ſonſt nur von der Pariſer oder der italieniſchen Muſik hören wollte, hat Mendelsſohn überhaupt wieder Luſt gemacht zur deutſchen Tonkunſt. Da ſieht man recht, wie viel hinreißender das Beiſpiel des unmittelbaren künſtleriſchen Schaffens wirkt als alles Predigen und Lehren. Schon lange genug hatten eifrige Kunſtrichter in Worten fruchtlos aufmerkſam gemacht auf das Vorbild Bachs und Händels; als Mendelsſohn ihre Vermahnungen in Noten ſetzte, drang er mit Einem Schlage durch.

Digitized by Google

Mendelssohn hat nie seine Nationalität verrathen; wie gar wenige deutsche Meister gibt es, die ihm hierin zur Seite zu stellen sind! Freilich schreiben gar Viele im undeutschen Geist, und wissen nicht einmal, daß sie es thun. Denn von allen Künsten wird die Musik durchschnittlich noch am gedankenlosesten betrieben. Während Poesie und bildende Kunst die tiefen Wechselbeziehungen des ganzen nationalen Lebens auf sich einströmen lassen, schaffen die meisten Componisten, wie es der Zufall, oder, wenn's gut geht, ein glücklicher Instinkt will. Daher kommt es, daß die Musik, die doch äußerlich eine so bedeutende Macht geworden, so gar wenig läuternd und adelnd auf das ganze Geistesleben der Nation einwirkt. Mendelssohn hatte sich mit Bewußtseyn den Standpunkt einer nationalen Wirksamkeit erkoren. Viele Musikanten konnten ihm Alles verzeihen, nur dies Eine nicht.

Es ist in diesem Betracht eine seltsame Fügung des Geschicks — oder vielleicht auch etwas mehr — daß Mendelssohn keine Oper mehr zu Stande bringen sollte. Sonst ging es an, daß man eine Oper sorglos in den Tag hinein componirte, und sie konnte

Digitized by Google

darum gerade am besten glücken, das ist anders geworden. Nirgends rächt sich's gründlicher, als bei der Oper, daß der halben musikalischen Generation die tiefere künstlerische Durchbildung gebricht, und Mendelssohn, dem man diese Bildung so neidlos zugestand, der darum vielleicht allein im Stande gewesen wäre, die deutsche Oper aus ihrer dermaligen Halbheit zu erlösen, — mußte sterben, da er kaum mit dem ersten Akt einer Oper fertig geworden war.

Jene restaurative Tendenz, durch welche die deutsche Historienmalerei neuerdings so bedeutende Siege errungen, hat sich mit Mendelssohn auch in der Musik eingebürgert, ja sie ist zum charakteristischen Merkmal der musikalischen Gegenwart geworden. Wie Overbeck, Veit, Steinle die heilige Geschichte, von der man längst nichts mehr wissen wollte, in der strengen alten Weise wieder malten, so schrieb Mendelssohn seine Oratorien, seine Kirchenwerke; aber er blieb nicht bei dem Kirchlichen stehen, noch haftete er so eigensinnig wie Jene mit dem Alten am Veralteten, darum wurde sein Gesichtskreis weltoffen, sein Schaffen lebensfrischer und zeitgemäßer, ob es ihm auch nicht immer gelang, des mühsam Geschaffenen,

Digitized by Google

des Gemachten völlig Herr zu werden. Wenn sich in unserer Musik eine tüchtig historische Schule gestaltet und wir wollten viel verwetten, daß es schon in nächster Zukunft so kommen müsse und werde — dann wird man Mendelssohn den Vorläufer dieser Schule nennen. Wir möchten das junge Geschlecht am Grabe des Meisters beschwören, nicht zu vergessen, daß dieses das große Erbtheil ist, welches er uns hinterlassen hat, und zuzusehen, daß ein solches Erbe auch gehoben werde.

Man könnte Mendelssohns kunstgeschichtliche Stellung mit derjenigen vergleichen, welche die Carracci in der Geschichte der italienischen Malerei einnehmen. Auch sie läuterten die entartete Kunst, indem sie auf das Studium der alten klassischen Meister zurückgriffen, indem sie zuerst getragen vom theoretischen Bewußtseyn — wie Mendelssohn — geistvoll durchdachte Werke schufen. Man bezeichnet die Richtung, welche sie begründet, als die der Eklektiker. Diesen Namen könnte man mit ebenso gutem Rechte Mendelssohn beilegen, der auch alle Vorzüge der früheren Schulen mit kunsthistorischem Bewußtseyn gesammelt und zu einem Ganzen vereinigt hat,

Digitized by Google

welches nicht sowohl in seinen Theilen als in seiner Zusammensetzung neu ist. Es bezeichnet allemal eine Periode der Ueberreife, des Verblühens, wenn die Künstler genöthigt sind, rückwärts zu blicken, um sich an dem Studium glücklicherer Vorgänger erst die Begeisterung für neue Schöpfungen zu holen. Ist das jetzt auch in der Geschichte der Musik der Fall? Sieht jenes Uebermaß des Formenspiels, sehen jene Uebertreibungen des rein technischen Effektes den Erscheinungen der entarteten Historienmalerei nicht verzweifelt ähnlich? Die Carracci vermochten nicht die einbrechende Fluth der Verderbniß zu dämmen; wird es die Mendelssohn'sche Schule auf die Dauer vermögen?

Indem Mendelssohn vorzugsweise Händel, Bach und Beethoven als die Grundpfeiler zum Weiterbau der modernen Tonkunst hinstellte, brachte er übrigens nicht blos in der Produktion, sondern auch in der geläufigen historischen Anschauungsweise eine große Umwandlung hervor. Diejenigen Meister nämlich, welche man bis dahin so ziemlich allgemein als die eigentlich klassischen zu fassen pflegte — Mozart und Haydn, namentlich den letzteren, hat Mendelssohn,

Digitized by Google

wo es anging, praktiſch ignorirt. Seine ganze Richtung iſt auch in der That eine indirekte Polemik gegen die ihrige. Das begreift ſich leicht, denn eben jene Entartung der modernen Muſik, gegen welche Mendelsſohn ſo mannhaft ankämpfte, wurzelt zwar einestheils in dem Mißverſtändniſſe Beethovens, anderntheils aber in einer geiſtloſen Verflachung, die in gerader Linie auf die mechaniſchen Nachahmer Mozarts und Haydns zurückweist. Die letztere Richtung gab ſich namentlich in den zwanziger Jahren in einer Weiſe kund, welche der gleichzeitig blühenden Almanachspoeſie, Clauren'ſchen Romanſchreiberei und Raupach'ſchen Bühnendichtung auf ein Haar ähnlich ſieht. Daß dieſe im Sande der dürrſten Trivialität verrinnende Muſik einem Manne wie Mendelsſohn ganz beſonders ein Gräuel ſeyn mußte, liegt auf flacher Hand, und wenn neuerdings auch ſolche läppiſche Tonſpielerei mehr und mehr ſich aufputzte mit den abgelegten Flittern deutſcher und franzöſiſcher Neuromantik, ſo war ſie doch noch lange nicht überwunden, weil eben der Philiſter unſterblich iſt. Mendelsſohn reagirte dagegen, indem er uns über Händel, Bach und Beethoven die Wiener Tonſchule vergeſſen

Digitized by Google

lassen wollte. Das gelang ihm über die Maßen, und man muß gestehen, daß er trotz seines klassischen Geistes die sinnige, klare Gemüthlichkeit Mozarts und Haydns mehr außer Curs zu setzen wußte, als es selbst die musikalischen Jungdeutschen und Neuromantiker vermocht haben.

Aber an ihm selber rächte sich diese Einseitigkeit zuerst. Denn gerade was die große Errungenschaft Mozarts und Haydns gegenüber der Händel-Bach'schen Periode war, vermissen wir oft bei Mendelssohn gar schmerzlich, nämlich die harmonische Abrundung des Gesammtorganismus, die weise Oekonomie des Ganzen, die Jugendfrische der Begeisterung. Mendelssohns größere Werke sind immer plastisch und harmonisch in allen Einzeltheilen, aber meist fehlt die Plastik des Ganzen. Das tritt am schärfsten beim „Elias" hervor, wo eine Schönheit die andere förmlich todtschlägt, wo sich vor lauter trefflicher Einzelcharakteristik keine großen Gruppen abscheiden können und solchergestalt das Ganze doch wieder eine gewisse Mattigkeit des Colorits erhält. Darum machen Mendelssohns kleinere Arbeiten, wo er in diesen Fehler nicht verfallen konnte, einen so viel unmittelbareren

Digitized by Google

Eindruck als seine größeren. Schon in der übergroßen Ausspinnung der Thema's, zu welcher ein einseitiges Studium Bachs und Beethovens leicht verführt, zeigt sich dieser Mangel einer weisen Sparsamkeit. Je weiter sich die Musik von ihrer naturgemäßen Einfalt entfernt, je mehr sie ein gelehrter Tonsatz wird, desto breiter spinnt sie das Thema aus. Mehr noch als bei Mendelssohn bemerkt man dies bei Spohr und namentlich bei dem alternden Spohr. In der alten Zeit waren die Themen kurzathmig, abgerissen, Mozart und Haydn erweiterten sie zu einem knappen, präcisen Maße, welches Kürze und Rundung verband, Beethoven überschritt schon in diesem Punkte nicht selten die Grenzlinie der richtigen Proportion. Es ist immer ein Zeichen des beginnenden Verfalles der Kunst, wenn sich ihre einfachen Grundformen allzu sehr in's Breite dehnen. Und hier ist die Achillesferse der sonst so maßvoll edlen Mendelssohn'schen Technik.

Doch werfen wir noch einmal einen Rückblick auf Mendelssohns reformatorische Mission.

Ist es nicht eine nationale Schmach, daß jetzt die Deutschen mit den Parisern in ihrem leichtfertigen

Digitized by Google

Operngenre, ihren Phantasien, Etüden und Rondo's wetteifern, und jene großartigen Kunstformen, welche aus den Tiefen des deutschen Geistes entstammt sind, das Oratorium, Sonate, Symphonie, Quartett darüber vergessen? Darin war Mendelssohn ganz ein nationaler Meister, daß er seinen vollen Lebensberuf darein setzte, diese edlen Formen wieder zu Ehren zu bringen. Und so geschah es, daß er zwar leicht in eine frostige Eleganz verfiel, wenn er je zuweilen „Salonsmusik" componirte: wenn er dagegen ein deutsches Lied, ein Kirchenstück, eine Sonate setzte, dann ist ihm allezeit das Herz aufgegangen. Das müsse den Andern zur Lehre und Warnung geschehen seyn!

Mendelssohn bot das Höchste auf, um seinen größeren Werken die möglichste Vollendung zu geben, aber gerade in seinen kleinsten sollte er am allervollendetsten seyn — in seinen Liedern — und dies ist nicht sein letzter Ruhm. Das deutsche Lied, von der kunstlosen Volksweise bis zu den äußerlich mit dem Volkston kokettirenden, im Herzen übercivilisirten Heine'schen Versen, hat Mendelssohn so sinnig und edel gesungen, wie Mozart und Schubert. [1]

[1] Ueber das Wirken Mendelssohns zur Wiederbelebung des

Digitized by Google

Der greiſe Goethe legte einſt ſeine Hand auf den Knaben Mendelsſohn, an dem er ſeine Freude hatte, und der ſtrenge Altmeiſter Cherubini ſtellte dem

deutſchen Volksliedes habe ich mich an einem andern Orte in folgender Weiſe ausgeſprochen:

„Mendelsſohn hatte ein klares theoretiſches Bewußtſeyn vom Weſen des Volksliedes, wie er ja auch bekanntlich Volkslieder geſchrieben hat, mit der Abſicht, den Styl und Geiſt der volksthümlichen Weiſen in ihnen zu copiren. Schon dies finden wir bei keinem der vorangegangenen großen Meiſter. Aber mehr noch: er faßte das Volkslied in ſeiner hiſtoriſchen Bedeutung auf; da er überhaupt nicht nur ein ſchaffender, ſondern zugleich ein kritiſcher und forſchender Geiſt war, ſo war dieſe Auffaſſung von vornherein durch den bedeutſamſten Grundzug ſeines Künſtlercharakters bedingt. Durch die Nachbeter der Wiener Tonſchule war das volksthümliche Lied verflacht, durch die muſikaliſchen Romantiker in Manier verkehrt worden: darum mußte es ihm nahe liegen, auf die reineren Urformen desſelben zurückzugreifen, wie ſie uns aus ältern Perioden überliefert waren. Aehnlich war es vorher ſchon den forſchenden Dichtern, wie Arnim, Brentano, Uhland u. ſ. w. ergangen, welche die alte einfältige Form und Ausdrucksweiſe des mittelalterlichen Liedes in ihre neuen, mit Bewußtſeyn nachgedichteten Volkslieder übertrugen, ſo daß uns beim Geſange des allbekannten Mendelsſohn'ſchen „Minneliedes“ oder ſeines Liedes vom „Scheiden“ ungefähr derſelbe Geiſt anweht, wie bei den eben bezeichneten Dichterwerken. Daß dieſer entſcheidende Wendepunkt in der Geſchichte der Muſik ſpäter auftritt als in der Literaturgeſchichte, darf uns nicht Wunder nehmen, da ja überhaupt die Muſiker viel ſpäter als die Poeten aus der

Digitized by Google

Jüngling in gewichtigen Worten den Lehrbrief für die Künstlerlaufbahn aus: das muß der Liedercomponist Mendelssohn gewesen seyn, auf dem Goethe's Hand geruht und dem Cherubini ein prophetisches Lob gesprochen hat. Es mag uns aber als ein verheißungsvolles Zeichen der Zeit gelten, daß der nationalste Tondichter der Gegenwart gerade nur im kleinen Lied mit ganz freier Genialität schöpferisch gewesen ist.

Periode des naiven Schaffens heraustraten und ihre Stellung mit dem ganzen culturgeschichtlichen Umschwung der Nation bewußter Weise in Einklang zu setzen suchten. So ist es denn geschehen, daß durch Mendelssohn der deutsche Volksgesang im tiefern historischen Sinne gleichsam wiedergefunden wurde, und daß in ihm jener dunkle Drang, welcher sich durch die ganze Periode der neuern Musik zieht, in dem Volksliede die zeugende Kraft für die gesammte musikalische Produktion zu suchen, zur bewußten That reifte."

Digitized by Google

Johann Adolph Hasse,

der Hofoperncomponist.

Digitized by Google

Digitized by Google

Wenn ein Sittenmaler, der ſeinen Stoff aus dem achtzehnten Jahrhundert nehmen will, recht grelle Lichtbilder des äußeren Scheines aufſucht, die zugleich die dunkelſten Schattenbilder des inneren Seyns und Weſens ſind, dann muß er das italieniſche Hofopernweſen ſtudiren, wie es vor hundert Jahren an den deutſchen Höfen florirt hat. Aber er muß ſtudiren, ſtudiren wie ein Philologe, der zweifelhafte Texte feſtſtellen, der lückenhafte Codices ergänzen will. Denn obgleich es ſich um einen bereits ſehr ſchreibſeligen Zeitabſchnitt handelt, fließen doch die Quellen gar dürftig, weil eben die deutſche Literatur in dem verhätſchelten Schooßkinde der Hofoper mit Recht ihre Todfeindin erblickte und darum wenig Neigung verſpürte, ſich mit einem Gegenſtande gründlich zu befaſſen, den ſie am liebſten zum Teufel gewünſcht

Digitized by Google

hätte und den sie bei seiner schwächsten Seite, nämlich bei der sittlichen und socialen doch nicht packen durfte.

Während das deutsche Schauspiel unstät von Stadt zu Stadt wandern und in Bretterbuden und Reitbahnen seine Bühne aufschlagen mußte, hatte die italienische Oper in Deutschland feste Stätten gefunden, wohlgeschmückte Tempel ihrer Kunst. Der große Eckhof fuhr auf einem Leiterwagen, nebst seiner kranken Frau und etlichen Hunden in Stroh gewickelt, zu seinem Gastspiele in Braunschweig ein; die italienischen Sänger und Sängerinnen wurden in Hofequipagen zu den Theatervorstellungen abgeholt. Die deutschen Schauspieler hungerten und darbten, starben oft im Armenhospital, oft am Wege; die Opernsänger bezogen großentheils Gehalte von so vielen Tausenden, daß die heutigen übertriebenen Hoftheatergagen gar oft als geringfügige Summen dagegen erscheinen. Eine Sängerin, welche in den ersten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts zu Stuttgart starb, hinterließ neben einem ansehnlichen Baarkapital nicht weniger als hundert und fünfzig Taschenuhren, die sie nach und nach als Geschenke für

Digitized by Google

besonders gelungene Leistungen erhalten hatte. Die bedeutendsten Schauspielergesellschaften besaßen nur drei Dekorationen: eine Landschaft, einen Saal und eine Bauernstube; viele Truppen beschränkten sich sogar darauf, die Bühne mit grünem Tuch zu verhängen, wenn die Handlung im Freien spielte, mit gelbem, wenn innere Räume anzudeuten waren; bei der Oper dagegen wurde das Dekorationswerk in üppigster Pracht ausgebildet; die ganze moderne Culisseneinrichtung und Maschinerie datirt sich von den Hofopernbühnen aus dem Anfang des achtzehnten Jahrhunderts. In Verwandlungen, Erscheinungen, Feuerwerken, Wasserkünsten, ja selbst in wirklichen Taschenspielereien ward ein Uebermaß des Sinnenprunkes entfaltet, gegen welches sich derlei Effekte in der heutigen Oper ziemlich mager ausnehmen dürften. Wollte ein Schauspielerprincipal, der ein klein wenig für die Aufführung edlerer Stücke begeistert war, nicht geradezu Bankerott machen, dann mußte er durch gemeine Hanswurstiaden und schmutzige Zotenstücke, die übrigens von dem feinsten Publikum am stärksten beklatscht wurden, sich gleichsam Absolution erkaufen, damit man so beiläufig auch ein edleres

Digitized by Google

Streben duldete. Die Oper dagegen hielt sich an ihre akademischen Regeln und Musterbilder, sie tyrannisirte den Geschmack des Publikums, und wenn die langen italienischen Arien deutschen Ohren etwa nicht verständlich waren oder langweilig klangen, dann verlangte man wohl, daß sich der deutsche Zuhörer andere Ohren, nicht aber der Componist eine andere Compositionsweise anschaffen solle. Die deutschen Schauspieler waren verachtet in der Gesellschaft, die Pfarrer wollten sie nicht zum Abendmahle zulassen, und nach dem Tode gönnte man ihnen vielleicht nur ein Plätzchen in der Armensünderecke des Kirchhofes; die italienischen Sänger dagegen waren gar oft nicht nur die einflußreichsten Leute am Hofe, sie mischten sich selbst in Staatsgeschäfte, Einzelne wurden in den Adelstand erhoben, und wenn die Theatermaitressenwirthschaft der Primadonnen auch nicht dazu diente, die innere Würde des Standes zu heben, so mehrte sie doch sein äußeres Ansehen. Während die Schauspieler sich ein Statistenpersonal zusammenraffen mußten, welches meist aus verkommenem Gesindel, brodlosen Seiltänzern, Jahrmarktsgauklern u. drgl. bestand, machten sich Prinzen und Grafen eine Ehre

Digitized by Google

daraus, den Chor in der italieniſchen Oper mitzuſingen.

Denken wir uns nun hinein in dieſe Zuſtände des äußeren Prunkes und der inneren Fäulniß bei den italieniſchen Hofopernbühnen Deutſchlands, dann wird ſich der deutſche Kunſtſinn, welcher ſeit jenen Tagen die große Bildungsſchule einer klaſſiſchen Literaturepoche und eines ſo wunderbaren Aufſchwunges in allen Kunſtgebieten durchgemacht, empört abwenden von den Paradeſpielen des Sinnenkitzels, die auf Koſten des Geſchmackes, der Moral und des patriotiſchen Selbſtgefühls erkauft wurden.

Hier aber tritt uns eine räthſelhafte Erſcheinung entgegen. Wie war es möglich, daß ein ſo kindlich Gemüth, wie der alte Hiller, ſo überwältigend getroffen werden konnte von dem erſten Eindruck der italieniſchen Hofoper zu Dresden, ſo daß dieſer Tag für ihn ein Tag der Erleuchtung ward, der ihn mit Leib und Seele zur Muſik bekehrte? Und Nächte lang brütend über den Dresdener Opernpartituren bereitete er ſich vor zu ſeiner großen hiſtoriſchen Sendung, in dem von ihm geſchaffenen Liederſpiel den erſten Eckſtein zu einer eigentlich deutſchen Oper zu legen! Wie war

Digitized by Google

es möglich, daß Wilhelm Heinse, — wenn auch gerade kein Priester des keuschesten Schönheitsideals, doch großgewachsen mit den ersten Verkündern deutscher Herrlichkeit in der Literatur und gesättigt im Vollgenusse der besten Meisterwerke der bildenden Kunst — daß Heinse im bacchantischen Taumel schwelgte bei der Rückerinnerung an den Zauber der alten italienischen Oper, welcher ihm in Italien durch die Seele gedrungen?

Da muß also doch in all dem Wust und Flitter der damaligen Hofoper ein unvertilgbarer Kern der reinen Kunst gesteckt haben, der, für die große Masse mit sieben Siegeln verschlossen, dem Auge eines Hiller oder Heinse offenkundig geworden war. Dieser Kern aber war in dem musikalischen Theile der Oper geborgen. Und in der That fordert die Naivetät, die heilige Einfalt der besseren damaligen Tonmeister des italienischen Styles unsere volle Bewunderung heraus, daß sie so keusche musikalische Gedanken erfinden konnte, die der übrigen ästhetischen Buhlerei jener entarteten Hofopernbühnen zum Relief dienten, daß Durante, Leo, Pergolese mit ganz denselben Blüthen des Genius die entweihte Schaubühne schmückten,

Digitized by Google

mit welchem sie den Altar der Kirche so sinnig und sich selbst zu ewigem Ruhme bekränzt haben.

So löst sich der seltsame Widerspruch. Der Literarhistoriker und der Dramaturg sieht die alt-italienische Oper als ein übertünchtes Grab an, das im Innern voll Moder und Verwesung, während der Musiker die letzte schöne Blüthe einer reichen Epoche in der nämlichen Oper erblickt.

Denken wir uns inmitten dieses Operntreibens einen Jüngling, biegsamen Talentes, den blendenden Eindrücken willig hingegeben, dabei voll übersprudelnder Produktionslust, vom Glücke begünstigt und da schon einen Siegeslauf beginnend, wo Andere noch jeden Fuß breit Boden für die Entfaltung ihres Genius der Mißgunst der Verhältnisse abtrotzen müssen, dann erscheint es uns wohl als eine psychologische Nothwendigkeit, daß sich der Teufel und der gute Geist, die gleichzeitig auf jener Opernbühne hausten, fort und fort um seine Seele streiten müssen.

In dieser eigenthümlichen Situation begegnen wir dem jungen Sachsen Johann Adolph Hasse, einem der merkwürdigsten Phänomene in der modernen Kunstgeschichte. Er war keine faustische Natur, die den

Digitized by Google

Zwieſpalt der beiden Dämonen der Oper in ſich auskämpfend, zu Grunde gegangen wäre; er löste vielmehr dieſen äſthetiſchen Widerſtreit als ein geborener Diplomat; er machte dem Teufel Conceſſionen, während er bei dem lieben Gott Abſolution einholte.

Er gab ſich der Compoſition der Oper hin ganz ſo, wie er ſie vorfand; es ſchien, als wolle er nur ſeinem raſtloſen Schaffensdrange genügen, der ihn den erſten Vielſchreibern aller Zeiten zur Seite ſtellt; er wollte kein Reformator ſeyn und reformirte doch — unbewußt; er ließ ſich in widerſtandsloſer Hingebung von den Wellen der Zeit tragen, und wenn er ſolchergeſtalt auch kein Columbus wurde, der eine neue Welt entdeckte, vollführte er doch eine ſo glückliche Fahrt, wie ſie wenigen Sterblichen vergönnt iſt.

Von vielen wird Haſſe genannt, aber gekannt nur von gar wenigen. Er muß aber aus ſeiner Individualität heraus, aus dem Geiſte ſeiner Zeit beurtheilt werden.

Als der junge Haſſe im Jahr 1727 zu Venedig in einem glänzenden Cirkel am Klaviere ſaß und mit ſeinem Spiel und Geſang die ganze Geſellſchaft entzückte, ſtand eine Dame neben ſeinem Stuhl,

Digitized by Google

unbemerkt von dem bescheidenen Künstler; sie folgte mit steigendem Entzücken dem begeisterten Vortrag des Deutschen und verließ dann rasch wieder den Saal, ohne ein Wort mit ihm gewechselt zu haben: — es war Faustina Bordoni, an unwiderstehlich reizender Schönheit als eine der ersten Frauen jener Zeit gepriesen, als Sängerin unbestritten die erste. Sie ging weg, unbemerkt von dem Sänger, aber sie hatte ihn desto besser bemerkt. Nach nicht gar langer Zeit war sie Hasse's Frau.

Bei diesem merkwürdigen Weibe, um deren Liebe so Mancher vergebens geworben, während sie der deutsche Künstler wie im Traume gewann, suchen wir den Schlüssel zum Verständniß der Hasse'schen Tondichtungen. Er schrieb fortan nur Opern für Faustina. Wir haben wohl Beispiele genug, daß einzelne Rollen für eine bestimmte künstlerische Individualität componirt worden sind: aber daß ein Componist mehr als hundert Opern im steten Berechnen auf die möglichst höchste Entfaltung einer einzigen Sängerin geschrieben habe, das ist wohl eine Thatsache ohne Gleichen in der ganzen Geschichte der Musik. Hasse hat es gethan.

Digitized by Google

Diese Wechselbeziehung zwischen ihm und Faustina war aber nicht bloß die äußerliche, daß er für seine Frau die Rolle recht mundgerecht und bequem, ihrer Darstellungsweise angemessen gesetzt hätte: der Styl des Gesangsvortrags der Faustina bedingte vielmehr allmählig seine ganze Schreibweise, ja es ist unzweifelhaft, daß diese Sängerin den Componisten, dessen deutscher Geist überall hervorblitzt, trotzdem sein Lebenlang gefesselt hielt in den erstarrenden Grundformen der damaligen italienischen Heldenoper. So bewirkte es vielleicht dieses verführerische Weib, daß der Durchbruch der deutschen Dramatik in der Oper, wie er durch Gluck vollführt ward, nicht einige Jahrzehnte früher erfolgt ist. Es war dies aber ein Glück, wenn man erwägt, wie eben erst der große Händel bei dem Versuche dazu gescheitert war, und in welch barbarischer Weise dasselbe Streben damals in der Schauspielkunst — nicht in der Schauspieldichtung — verfrüht zu Tage kam, indem man, der sogenannten „englischen Manier“ huldigend, die Wände niederbrüllte und von einer Ecke der Bühne zur andern raste und damit den Gipfel dramatischer Kraft erreicht zu haben wähnte. Wer Händels Opern studirt

Digitized by Google

hat, der wird zugeben, daß seine trocken deklamatorischen Wuth-, Rache- und Verzweiflungsarien unter den plumperen Händen der Nachahmer die ganze dramatische Gesangkunst aus ihren Fugen gerissen haben würden. Wie Gottscheds Pedanterie erst jene wüste Aftergenialität bändigen mußte, so hielt Hasse's Regeldespotismus die drohende Verwilderung des dramatischen Gesanges nieder, und so nur war es möglich, daß dort für Lessing, hier für Gluck die Bahn der wahren Bühnenreform offen gehalten wurde.

Es hat vielleicht nie eine maßvollere große Sängerin gegeben als Faustina; aber auch vielleicht nie ein bedeutendes produktives Talent, das in so consequenter und geflissentlicher Selbstbeschränkung gearbeitet hätte, als Hasse. Wie Faustina dem mäßigen, kaum zwei Oktaven erreichenden Umfang ihres Mezzo-Soprans niemals einen Ton zumuthete, dessen sie nicht vollkommen sicher war, wie sie die Grenze ihrer Darstellungsmittel nicht zu erweitern, wohl aber dieselben intensiv zu steigern sich befleißigte, so ging Hasse nie und nimmer aus dem engen Kreise der einmal vorgezeichneten Tonformen heraus. Seine

Digitized by Google

Arien sind gebaut, eine wie die andere, seine Instrumentation ist immer die nämliche, gleichviel ob in der Oper oder im Oratorium oder in der Messe, und wer sich einmal einstudirt hat in das Eigenthümliche seiner Harmonisirung, der könnte keck die Probe wagen, zu einer vorgelegten Hasse'schen Melodie die Begleitung zu ergänzen, daß sie im Wesentlichen ganz zusammenstimmen müßte mit der ursprünglichen Begleitung des Meisters. Von Sebastian Bach sagt man mit Recht, daß es kaum möglich sey, einen einzigen verloren gegangenen Takt nach der Analogie wieder aufzufinden, so stets überraschend und neu ist dieser Meister in allen, auch den kleinsten Wendungen; von Hasse könnte man umgekehrt sagen, daß, wenn auch von allen seinen Opern bis auf einige Hauptwerke das Accompagnement verloren wäre, man doch dasselbe in den meisten Fällen errathen und unbeschadet seiner Originalität wieder herstellen könnte. Dieser Behauptung entsprechend müßte dann freilich eine Gesammtausgabe von Hasse's Werken das Bild einer kolossalen Langweile gewähren. Es ist auch etwas an dem, und wir sind überhaupt wahrlich nicht geneigt, ein solches Arbeiten nach der Schablone, wie

Digitized by Google

er es getrieben, zur Nachahmung zu empfehlen; aber eines dürfen wir dabei nicht vergessen — daß seine Schablone in der That ganz vortrefflich war. Hasse schrieb eben für die Sänger — er ist selbst ein tüchtiger Sänger gewesen — er gab ihnen bloß den allgemeinen Umriß der Situation, sie mochten dann hinein arbeiten, was ihnen der Genius eingab. Wenn man einer Künstlerin, wie der Faustina, eine Partitur gebracht hätte, wo, wie in den modernen Opern, dem Sänger jede Nüance des Ausdruckes von dem Componisten in den Mund gelegt ist, sie würde wahrscheinlich das Werk dem Tonsetzer entrüstet vor die Füße geworfen haben als ein Attentat auf ihre künstlerische Selbständigkeit und Freiheit.

In der alten Zeit mußte überhaupt der Darsteller auf der Bühne weit mehr aus sich selbst heraus erschaffen als heutzutage. Auch dem Schauspieler wurde von dem Dichter nicht jedes Wort vorgeschrieben, der Improvisation war vielmehr ein sehr weiter Spielraum gelassen, ja, man schrieb oft bei einem Stück nur den ungefähren Inhalt der Scenen vor und überließ die ganze Ausführung den Darstellern. Ebenso mußte im Operngesang gar Vieles improvisirt werden.

Digitized by Google

Das ganze Recitativ war ursprünglich eine Aufgabe der Improvisation, für deren Gang der Componist in dem Grundbaß und trockenen melodischen Andeutungen nur flüchtige Hauptzüge gegeben hatte. Daher konnten diese Recitative auch nicht vom Orchester begleitet werden, sondern nur vom Kapellmeister am Klavier, wo er der Improvisation gehörig zu folgen und nachzugeben im Stande war. Und in gewissem Sinn hat sich dieser Stegreifgesang beim Recitativ bis auf diesen Tag noch erhalten, da wir ja auch dem Sänger nicht zumuthen, das Recitativ genau so zu singen, wie es geschrieben steht. Allein vor Alters ging man viel weiter und setzte das Improvisiren z. B. auch bei der getragenen Cantilene voraus. Die Adagios wurden oft nur in den melodischen Grundzügen niedergeschrieben, die Figurirung aber ganz dem Sänger anheimgestellt, so daß schon Quanz bemerkt, es gehöre mehr Erfindungsgabe dazu, dergleichen Musikstücke zu singen als zu componiren.

Es lag aber im Geiste der Hasse'schen Zeit, daß überall auf der Bühne von den vorwärts Strebenden ein Kampf auf Leben und Tod gegen dieses Improvisiren entbrannte. Die Spitze dieses Kampfes stellte

Digitized by Google

ſich dar in dem Autodafe, welches die Neuberin über den Hanswurſt verhängte, denn dasſelbe galt nicht ſowohl dem armen buntſcheckigen Narren als ſolchem, als vielmehr dem Brauch des Improviſirens, der das eigentliche Lebenselement Hanswurſts geweſen war.

Es läßt ſich nun erwarten, daß ein ſo ſauberer, ordnungsliebender Techniker wie Haſſe dem ausſchweifenden Improviſiren der Sänger nicht hold ſeyn konnte. Er beſtrebte ſich denn auch in der That, das Einzelne der muſikaliſchen Ausführung in der Partitur viel genauer vorzuſchreiben, als es bis dahin zumeiſt bräuchlich geweſen. Allein trotzdem ſind, wie bereits oben bemerkt, die Haſſe'ſchen Opern gerade dadurch ausgezeichnet, daß ſie in Bezug auf den dramatiſchen Ausdruck dem Sänger den weiteſten Spielraum laſſen. Wenn Viele behaupten, Haſſe habe auf die dramatiſche Durchführung ſeiner Arien verzichtet und reine Concertopern geſchrieben, ſo bekunden ſie damit eine höchſt oberflächliche Kenntniß dieſes Meiſters. Haſſe unterſcheidet ſich dadurch von Gluck, daß er dem Sänger bloß Gelegenheit gibt, die dramatiſche Motivirung und Abſtufung in ſeine Compoſition einzutragen,

Digitized by Google

während Gluck das Alles bereits in der Compo-
ſition ausgearbeitet und bis zum feinſten Farbenton
vorgeſchrieben hat, ſo daß der Sänger eigentlich nur
wiederſchaffen ſoll, was der Tondichter ſchon in be-
ſtimmteſter Weiſe geſchaffen hat. Haſſe iſt aber in
ſeinen Andeutungen und Winken oft ſo genial, daß
man wohl behaupten kann, ein Theil ſeiner Compo-
ſitionen ſey ächt dramatiſch — ſobald ſich nur ein
dramatiſcher Sänger zu denſelben findet.

Dies aber zeigt uns überhaupt die ganze Ent-
wickelung der Bühnenkunſt, daß in den erſten Pe-
rioden die Functionen des dichtenden und darſtellenden
Künſtlers noch wenig geſchieden ſind und erſt mit
der ſteigenden Entfaltung der Dramatik immer weiter
auseinander gehen.

Haſſe und Fauſtina führten die italieniſche Hof-
oper in Deutſchland auf den Gipfel der Claſſicität,
wenn dieſes Wort nämlich in dem Sinne genommen
wird, wie man etwa den Racine claſſiſch nennt. In
der That hat auch der Einfluß, welchen die Haſſe'ſche
Oper übte, vielerlei Aehnlichkeit mit den Einwir-
kungen der gleichzeitig auf die deutſche Schaubühne
gebrachten franzöſiſchen Tragödie. Hier wie dort

Digitized by Google

mußte die zügelloſe deutſche Kunſt von dem Auslande Maß, Regel und Anſtand lernen, hier wie dort bekam ſie einen tüchtigen Zopf mit in den Kauf. Aber Haſſe, der uns die italieniſche Oper verdeutſchte, war ein Künſtler; Gottſched, der uns die franzöſiſche Tragödie brachte, ein Pedant. Gerade deßwegen wirkte jedoch der ſtarrköpfige Leipziger Magiſter viel durchgreifender und nachhaltiger als der ſchmiegſame Dresdener Kapellmeiſter. Gottſched warb für ſeine Idee mit dem Fanatismus eines alten Predigermönches, weil er überall Widerſtand fand; Haſſe wirkte ohne die mindeſte Tendenz der Proſelytenmacherei, weil man ihm überall mit offenen Armen entgegenkam. Ein Künſtler, der ſich wie Haſſe eines Jahresgehaltes von zwölftauſend Thalern erfreute, der die ſchönſte Sängerin Europas zur Frau hatte, aber gerade weil dieſe Frau gar zu ſchön war, durch den Kurfürſten von Sachſen veranlaßt wurde, faſt die Hälfte ſeines Lebens auf Reiſen zuzubringen, ein Mann, der vom Glücke förmlich verfolgt, mit dem feinen Geiſte des Weltmannes das Leben zu genießen verſtand, ein ſolcher Mann mußte wohl eine ganz andere Art äſthetiſcher Pedanterie ausüben, als ein

Digitized by Google

gallsüchtiger Professor, der sich mit Gott und der Welt in endlosen Streitschriften herumbalgte.

Die klassische Tragödie der Franzosen gibt häufig statt des dramatischen Markes der in ihren Motiven poetischen That und statt der scharf geschnittenen Zeichnung der Charaktere allgemeine Situationen und Empfindungen. Genau dasselbe bietet die Hasse'sche Oper. Ihr wesentlichster Bestandtheil ist darum die Arie. Wo sich eine Empfindung breit treten, wo sich eine Situation ausmalen läßt, wird eine Arie angebracht. Der dramatische Mißbrauch, die förmliche Nothzucht, welche selbiger Zeit mit den Arien getrieben wurde, grenzt ans Unglaubliche. Der Mörder erhebt seinen Dolch, und bevor er zum Stoß niederfährt, singt er eine ganze, regelrecht in drei Theilen aufgebaute Arie. Der arme Sänger wußte natürlich nicht, wie er diese unsinnige Pause in der Handlung ausfüllen sollte, und so entstanden jene nichtssagenden Operngesten, die sich als die wahre mimische Erbsünde bis auf unsere Sänger fortgepflanzt haben. In einer Oper aus der Zeit vor Hasse erhängt sich, wie Devrient berichtet, Judas Ischarioth; der in historischer Treue vorgeschnallte Bauch platzt, die Gedärme des

Digitized by Google

Verräthers kollern auf das Podium, Satan tritt hervor, liest sie in einen Korb zusammen und singt eine Arie dazu.

Vergegenwärtigt man sich recht lebendig diese Zwangspflicht, daß in einer großen Oper mindestens etliche und zwanzig große Arien gesungen werden mußten, nimmt man hinzu, daß Hasse über hundert solcher Opern, also Summa Summarum gewiß über zweitausend große Arien geschrieben hat, dann überläuft Einen in der That eisiges Staunen, und man nimmt es dem Maestro nicht übel, daß er gegen das Ende seines Lebens selber nicht mehr recht wußte, ob manche seiner früheren Opern wirklich von ihm herrührten oder nicht. Ferner wird es uns auch dadurch begreiflich, wie Hasse das nämliche Textbuch oft zwei- bis dreimal componiren konnte. Denn hier galt es ja nicht, — wie Gluck, wie Mozart, wie Beethoven gethan — die ganze Seele auszugießen in den geschlossenen Organismus eines dramatischen Werkes; die Musik war ein einfacher Schmuck, den man ebensogut in etwas veränderter Form zweimal an den nämlichen Text heften konnte, als an einen neuen.

Digitized by Google

Zu dem Absingen so vieler Arien in einer Oper waren aber auch viele Hauptpersonen nöthig, und es ward damals von einsichtsvollen Kunstrichtern sehr geklagt über die Masse von überflüssigen Figuren, welche durch ihren Gesang die Handlung verschleppten. Das hat sich dann auch später noch, obgleich in geringerem Grade, fortgepflanzt, und namentlich ist den armen Tenoristen gar oft die traurige Rolle zugetheilt worden, daß sie in dem dramatischen Ganzen dastehen, bloß um eben Tenor zu singen.

Ueberdieß wurden durch das Bedürfniß der Arien die Hauptfiguren gleichsam in stehende Lettern gegossen. Zu den wilden, stürmischen, deklamatorischen Arien brauchte man einen wüthenden Tyrannen, zu den prunkhaften Coloraturpartien ein stolzes, majestätisches Weib, zu den schmachtenden Andantes und Amorosos eine zärtliche Liebhaberin u. dgl. Diese Charaktere standen unwiderruflich fest und nach ihnen ward das Sujet zurechtgeschnitten. Man verfuhr dabei oft kaum anders als jener Theaterdirektor, der zu zwölf neu angekauften Ritterrüstungen eine Tragödie geschrieben haben will.

Diese Einförmigkeit der Charakteristik, welche einer

Digitized by Google

vorgeschrittenen ästhetischen Bildungsstufe zur Verzweiflung langweilig erscheinen muß, war ganz zeitgemäß. Denn es entspricht den naiven Anfängen des Kunstverständnisses, daß es sich hauptsächlich daran erfreut, bereits bekannte Formen in bescheidener Veränderung wieder zu erkennen. Darum leuchtet dem musikalischen Dilettanten von allen Satzweisen zuerst die Manier der sogenannten „Variationen" ein. Wir erleben es ja noch jeden Tag, daß eine neue Oper erst dann beim größeren Publikum durchdringt, wenn sie bereits abgedroschen ist. Was wir nun dadurch erreichen, daß wir eine neue Oper zwanzigmal geben, das erreichte Hasse dadurch, daß er zwanzig neue Opern schrieb, die aber im Wesentlichen desselben Inhalts waren. Dadurch errang er's, allgemein verständlich zu werden. Es ist auch nicht Hasse allein, der so verfuhr: Händel z. B. hat es kaum anders gemacht. Wollte man alle seine Werke gegen einander nach dem Maßstabe der Neuheit, der wesentlichen Unterscheidung abmessen, er käme schlecht weg dabei; denn er hält fast nicht minder starr an dem unablässigen Gebrauch der einmal gewählten Formen, als Hasse. Aber gerade dadurch allein vermochte er

Digitized by Google

durchzuſchlagen. Es lag gar nicht im Geiſte der Zeit, ihm deßhalb aufzumutzen, er habe ſich wiederholt, ſich ſelber abgeſchrieben. Im Gegentheil, man war froh, daß ers that. Händel hat einmal in ſeinen Klavierwerken zweiundſechzig Variationen über Ein Thema geſetzt. Wer das heutzutage noch fertig bringt, der muß entweder der ſeichteſte Kerl oder ein wahres Wunder von Originalität und Erfindungskraft ſeyn.

Es erzeugte ſich aber durch die Einförmigkeit der Aufgabe bei jenen Meiſtern eine techniſche Sicherheit, die wir wiederum in unſerer ſteten ängſtlichen Beſorgniß um Neuheit der Gedanken und Formen niemals erreichen können. Und dieſe Sicherheit gewährt dem Kenner, wenn er Haſſe's Werke ſtudirt, wieder eine ſo wohlthätige Beruhigung, daß er dadurch manchmal entſchädigt wird für die Monotonie der ganzen Arbeit.

Soll ich aber ein Bild von jener ſo ſicher durchgeführten Technik der Haſſe'ſchen Arie geben, dann kann ich vor allen Dingen nicht genug preiſen, mit welcher Klarheit das Thema entwickelt, in welch wahrhaft architektoniſcher Harmonie Periode an Periode

Digitized by Google

gefügt und gruppirt ist. Im wohlerwogenen Organismus des einfachsten musikalischen Baues wird es Keiner diesem Meister zuvorthun. Dabei unterstützten ihn Metastasio's Verse in so trefflicher Weise, daß es wohl der Mühe lohnt, ein paar Worte darüber zu verlieren, zumal unsere modernen Operntextdichter dieses Musterbild der Technik ganz vergessen zu haben scheinen.

Metastasio wählt zu einer Arie in der Regel nur zwei kurze Strophen, er sorgt dabei für ein ganz einfaches Satzgefüge, wo möglich bloß Hauptsätze, und läßt die natürliche Cäsur des Gedankens und der grammatischen Interpunktion recht häufig die Verscäsur durchkreuzen. Kurze Verse, kurze Sätze, geschmeidige Worte. Und das sind in der That die einfachen technischen Grundbedingungen eines guten Arientextes. Dem Componisten ist dadurch Raum gegeben, seine rhythmischen Abschnitte einzulegen, wie er will. Er kann auf einzelnen Worten ruhen, einzelne Sätze wiederholen, kurz, er bewegt sich frei. Dabei sind die alten Arientexte immer so eingerichtet, daß nach Absingen der zweiten Strophe die erste unbeschadet des Sinnes noch einmal gesungen

Digitized by Google

werden kann, und da man die Schlußzeile der ersten Strophe allemal mit der Schlußzeile der zweiten reimen ließ, so entsteht hierdurch ein nach Art eines Rondos auch in textlicher Beziehung ineinander gefügtes Ganze, welches gar harmonisch abgerundet ist. Metastasios Texte mögen in poetischer Hinsicht flach und einförmig seyn, in technischer sind sie unerreicht. Er hat, selbst Sänger und Musiker, stets im unmittelbaren Hinblick auf die Composition geschrieben, und sein bestes Lob möge dies seyn, daß Hasse seine so entscheidende musikalische Oekonomie gar nicht würde erworben haben, wenn ihm nicht Metastasio vorgearbeitet hätte.

Wie Hasse das unschätzbare Glück hatte, eine Sängerin wie Faustina für seine Opern zu finden, so durfte er sich kaum minder glücklich preisen, daß er den Metastasio gefunden. Es besteht eine merkwürdige Wahlverwandtschaft zwischen beiden Männern, so sehr Hasse auch den Dichter an Genialität überragt. Und nun durchblättre man alle Bücher der Geschichte der Musik und forsche nach, ob man zum zweitenmale eine solche Trias wie Hasse, Faustina und Metastasio findet, eine Trias, wo man nicht unterscheiden kann,

Digitized by Google

ob die Sängerin mehr im Geiſte des Componiſten geſungen, oder der Componiſt mehr im Geiſte der Sängerin componirt hat, ob der Muſiker aufmerkſamer für den Dichter oder der Dichter aufmerkſamer für den Muſiker war.

Durch dieſes einträchtige Zuſammenwirken war Haſſe in Stand geſetzt, ſeinen Arien eine Vollendung der Sangbarkeit zu geben, in welcher ihn meines Bedünkens Keiner erreicht hat. Selbſt die gefeiertſten Italiener muthen der Stimme harte Wendungen zu, wenn man ihre Arien neben jene von Haſſe hält. Seine Sopranpartien namentlich bewegen ſich ſtets der ſchönſten mittleren Stimmlage, nirgends findet ſich eine gezwungene melodiſche Fortſchreitung, nirgends jene leidige Inſtrumentalfigurirung, wie ſie die modernen deutſchen und franzöſiſchen Componiſten den Sängern zumuthen, wodurch dann ſelbſt die beſtgeſchulte Stimme nicht weiter gebildet, ſondern ſchließlich verrenkt und aus ihrem richtigen Geleiſe gebracht wird; aller Effekt iſt auf die Darſtellung des natürlichen, vollen, markigen Tones berechnet.

Haſſe'ſche Arien zu ſingen ermüdet nicht die

Digitized by Google

Stimme, sondern stärkt und erfrischt sie, und angesichts dieser Compositionen begreift man erst, wie es möglich war, daß die alten Sängerinnen ihre Stimmen frisch und kräftig erhielten bis ins späte Alter. Wie tief Hasse die Natur der menschlichen Stimme studirt hat, erhellt daraus, daß ein Sachkundiger aus den für Faustina geschriebenen Arien jetzt noch ganz deutlich erkennen kann, worin die hervorragenden Eigenthümlichkeiten dieser Sängerin bestanden haben, so innig schmiegte sich jedesmal die Composition dem Charakter dieser musterhaften Stimme an. Nach Beschreibungen bleibt es immer unmöglich, sich einen genauen Begriff von der Leistung einer Sängerin zu machen, die man nicht mehr hören kann. Dagegen hat Hasse in seinen Arien ein so prägnantes Bild der Faustina gezeichnet, daß es uns beim Studium dieser Musik heute noch däucht, wir hörten Faustina singen. Der Forscher, welcher eine klare Anschauung von der Weise des italienischen Gesangvortrages gewinnen will, wird dies überhaupt am besten durch das Studium Hasse's erreichen.

Es war aber die damalige dramatische Singart

Digitized by Google

himmelweit verſchieden von der modernen. Ein Vergleich mit der Schauſpielkunſt wird dies wiederum am deutlichſten machen. Wenn wir in Leſſings „Hamburgiſcher Dramaturgie“ leſen, bei welchen Stellen ein Eckhof und ähnliche Künſtler vorzugsweiſe ihre Meiſterſchaft entfalteten und das Publikum zur Bewunderung hinriſſen, dann gerathen wir in nicht geringes Erſtaunen. Nach modernen Begriffen würde es auch dem erſten Künſtler der Welt nicht gelingen, gerade bei dieſen Stellen einen durchſchlagenden Effekt anzubringen, ja im Gegentheil, wir würden es oft ſelbſt für ein Zeichen der Künſtlerſchaft halten, daß der Schauſpieler dieſelben Stellen gänzlich fallen ließe, mit denen die alten Meiſter ſo großes Glück gemacht. Die Hauptaufgabe derſelben beſtand aber darin, Logik, Klarheit, Natürlichkeit in die dramatiſche Kunſt zu bringen, während bis dahin bei den Darſtellern der „Haupt- und Staatsaktionen“ wie der improviſirten Stücke juſt derjenige Herr war, welcher den blühendſten äſthetiſchen Unſinn recht unverſchämt ſicher hinzuſtellen verſtand. Wir müſſen alſo annehmen, daß jene alten Heroën der Schauſpielkunſt keineswegs ſo ſtark auf die dramatiſche Geſammtentwicklung des

Digitized by Google

Stückes oder auch auf einzelne Schlageffekte hinarbeiteten, wie wir es jetzt zu sehen gewohnt sind, auch war ihnen das Streben nach individuellster Charakteristik, nach eigenthümlichem Colorit für jede Einzelrolle in dem Grade, wie wir es bei den Neueren finden, sicherlich fremd. Ihr unsterblicher Ruhm bestand vielmehr darin, das Einzelne wohldurchdacht und vernunftgemäß abzuwägen, Sinn und Verstand in die entartete Deklamation zu bringen, den Rhythmus des Verses anmuthig mit dem natürlichen Accent des grammatischen Satzes zu verschmelzen, mit Einem Wort, den denkenden Geist wieder auf den Brettern einzubürgern statt der gedankenlosen Coulissenreißerei. In diesem Sinne ging ein Eckhof Hand in Hand mit Lessing, in diesem Sinne allein sind auch die von den damaligen großen Schauspielern erzielten Effekte zu begreifen und zu würdigen.

Ganz ähnlich finden wir's bei den guten Sängern der alten Zeit. Sie suchten den lebendigen und natürlichen Ausdruck im Einzelnen darzustellen, die richtigen Accente den Forderungen des harmonischen und melodischen Ganges der Composition gemäß einzutragen; die Steigerung des Affektes, die musikalische

Digitized by Google

Malerei der Leidenschaft heftete sich mehr an einzelne Wendungen des Tonsatzes, als daß von jener ins Große und Ganze durchgeführten musikalischen Charakterzeichnung die Rede gewesen wäre, welche die großen Sänger der Gegenwart auszeichnet. Demgemäß hat auch Hasse in den Einzeltheilen seiner Oper viel großartiges Pathos entfaltet, aber von einer dramatischen Steigerung und Entwicklung desselben findet sich oft kaum eine Spur. Darum ist es auch mehr ein Bild der ruhenden Größe, welches wir an dem Gesangesvortrag der Faustina bewundern hören: die Fülle und Rundung des Tones, die Klarheit der Aussprache, das Verständige des Accents, die Besonnenheit, welche sie selbst im größten Feuer nicht vergaß, der künstlerische Anstand, der über ihren Darstellungen schwebte. Und das Alles war so tief verwachsen mit der innersten Natur der Künstlerin, daß man erzählt, sie sey als hochbejahrte Matrone ganz mit demselben Anstand wirklich gestorben, mit welchem sie so oft auf der Bühne zum Scheine gestorben war.

Wie sehr es Hasse um die ungetrübte Darstellung der ruhenden Größe zu thun gewesen, merkt man

Digitized by Google

ſchon daraus, daß er mit wahrhaft ängſtlicher Sorgfalt jede Beeinträchtigung des ſanften Fluſſes der Singſtimme durch Inſtrumentaleffekte zu vermeiden ſucht. Seine Inſtrumentation iſt die einfachſte von der Welt, ſo leicht gewoben, daß ſie immer nur wie ein flüchtig und zufällig hingeworfener Schmuck der Singſtimme erſcheint, nicht als ein ſelbſtändiges Mittel des dramatiſchen Ausdruckes.

Haſſe war in Deutſchland bewundert, in Italien — populär. Man hat ihm das zum bittern Vorwurf gemacht. Wenn aber Haſſe italieniſche Formen nach Deutſchland brachte, dann trug er anderntheils auch deutſchen Geiſt zu den Italienern hinüber und erweckte ihnen Reſpekt vor demſelben. Ich meine, das ſey auch ein nationales Verdienſt. Und wenn Haſſe die milderen italieniſchen Formen nicht bei uns eingebürgert hätte, dann wäre Mozart, ſo wie er iſt, gar nicht denkbar, denn er baute gar häufig auf den Haſſe'ſchen Formen weiter, und jeder Blick in die Partituren des Sachſen wird den Kenner lehren, wie viel der große Wiener Meiſter demſelben verdankt. Es gibt gar viele Wendungen, die man als original-mozartiſche bewundert, die ſich aber bei Haſſe längſt vorgefunden haben.

Digitized by Google

Hasse war schon aus dem sehr einfachen Grunde auf die italienische Oper angewiesen, weil eine Bühne für die deutsche Oper zu seiner Zeit noch gar nicht existirte. Denn Händels und Keysers Opern sind, nach ihrer formellen Anlage betrachtet, so wenig deutsch als die Hasse'schen. Unser Meister fand eine in sich vollendete Gesangkunst vor, für welche er componiren wollte. Hätte er etwa für Faustinen Liederspiele setzen wollen, wie sie damals in Schwung kamen, — allerdings die Vorboten der ächt deutschen Oper, indem man nämlich in das Schauspiel kleine Lieder ohne alle Begleitung einlegte? Aus dieser rohesten Form entwickelte sich freilich die Hiller'sche Operette, aus dieser wiederum ein Stück der modernen (deutschen) Oper, und jedenfalls halfen auch sie die Brücken schlagen zu jenen musikalisch-dramatischen Gebilden, in welchen die Musik um der Handlung willen da ist und nicht die Handlung um der Musik willen. Hasse aber wollte Opern für Sänger schreiben und dazu konnte er jene kindlichen Anfänge der deutschen Oper nicht brauchen. Im Bewußtseyn der Nation lebte zu Hasse's Blüthezeit nicht einmal die Ahnung einer deutschen Oper. Weiß doch viel

Digitized by Google

ſpäter noch ſelbſt Leſſing, der große nationale Dramaturg, in ſeiner Abhandlung „von der Verſchiedenheit der Zeichen, deren ſich die Künſte bedienen," — nur von einer italieniſchen und franzöſiſchen Oper zu reden. Er meint, in der franzöſiſchen Oper ſey die Poeſie mehr die Hauptſache, die Muſik die Hülfskunſt, in der italieniſchen verhalte es ſich umgekehrt. Von der gleichmäßigen Verſchmelzung beider Faktoren der Oper — behauptet Leſſing — wiſſe man nichts mehr. Er ahnte alſo noch nicht, daß dies die große Aufgabe der zu derſelben Zeit, da er jene Zeilen ſchrieb, ſich losringenden deutſchen Oper ſeyn werde; denn er erblickt in Gluck nur den Vollender der franzöſiſchen Oper. Und wenn ein Leſſing ſo urtheilte, wie mußte da erſt das Urtheil der Andern beſchaffen ſeyn!

Haſſe's künſtleriſcher Sinn ſtrebte nach dem Großartigen, Prächtigen, Pompöſen in Klarheit und Einfachheit; auch dem ſanfteſten Fluſſe ſeines Geſanges iſt immer ein gewiſſes Gepräge ſtiller Erhabenheit aufgedrückt; im Elegiſchen wird er nie ſentimental und weich wie Graun, ſeine Klage bleibt ſtets mächtig, heroiſch. Um aber ein ſolches muſikaliſches

Digitized by Google

Genre ins rechte Licht zu ſetzen, bedurfte es des ganzen Gepränges der damaligen italieniſchen Hofopernbühnen.

Schon darum konnten Haſſe's Opern nicht durchdringen in Deutſchland, weil meiſtentheils die Sänger, das Local, die ſceniſchen Mittel, kurzum Alles zu ihrer Aufführung fehlte. Als die Opernhäuſer zahlreicher wurden, war Haſſe's Stern bereits im Erbleichen. Es ging verzweifelt raſch damit, nicht ſowohl durch Haſſe's Schuld, als durch den allgemeinen Umſchwung des Jahrhunderts. Jener Genialitätsdrang, welcher die deutſche Literatur ſo jäh und gewaltig mit ſich fortriß, hatte auch die Muſik nicht unberührt gelaſſen. Nachdem Gluck ſich Bahn gebrochen, gehörte Haſſe einem abgeſchiedenen Geſchlechte an. Er erlebte dies noch, er ſollte ſeine Werke überleben, aber er hatte ſich zuletzt nach Italien zurückgezogen, wo ſein Name länger als in Deutſchland in Ehren gehalten wurde.

Haſſe hatte nur Ein Ideal, — es war die abſolute ruhende Schönheit der muſikaliſchen Form. Wo das dramatiſche Pathos die ſtille Hoheit ſeiner einfach ſchönen Melodieen etwas zu erſchüttern ſcheint, da

Digitized by Google

werden wir durch dieſen leiſen Gegenſatz gerade erſt recht inne, welch ein tiefer künſtleriſcher Friede unwandelbar durch die Seele dieſes Mannes gegangen iſt. So empfinden wir die Abendruhe, welche ſich über den ſpiegelglatten Alpenſee breitet, noch unmittelbarer, wenn ein leiſes Lüftchen die Fläche kräuſelnd über das Waſſer dahinzittert. Es leuchtet etwas von der ſtäten, reinen Flamme des antiken Geiſtes in Haſſe's Werken. Wie er nur Ein Ideal hatte, ſo auch nur Einen Styl. Man wird ſchwerlich eine durchgreifende Stylverſchiedenheit in einzelnen Epochen ſeines Lebens nachweiſen können. Er ſchrieb für die Kirche ganz ſo wie er für die Oper ſchrieb. Sein Canon der abſoluten muſikaliſchen Schönheit ſteht ihm hoch über der Entzweiung des weltlichen und geiſtlichen Lebens. Da Haſſe aber von Hauſe aus ein Weltkind war, der Hofoperncomponiſt, da ihm der ſinnliche Reiz der nackten Schönheit eben ſo hoch über die religiöſe Myſtik wie über die dramatiſche Charakteriſtik ging, ſo müſſen uns natürlich ſeine Kirchenſachen viel fremdartiger, gemachter und veralteter erſcheinen als ſeine Opernmuſik. Wie Haſſe im Leben ein Glückskind geweſen, ſo hat ihn ein

Digitized by Google

auserleſenes Mißgeſchick nach ſeinem Tode fort und fort verfolgt. Dazu gehört auch, daß gegenwärtig faſt nur Haſſe'ſche Kirchenmuſik gelegentlich aufgeführt wird, die uns den Meiſter nicht in ſeiner vollen Freiheit und Wahrheit zeigt und jedenfalls ebenſoſehr dem widerſpricht, was wir jetzt kirchliche Kunſt nennen, wie etwa das weltlich üppige Altarbild eines Italieners aus dem ſiebzehnten Jahrhundert dem an die Cultusbilder Van Eycks und Dürers gewöhnten Auge. Seine Opernarien dagegen, die uns den Meiſter ganz und ächt zeigen, hört man nirgends mehr.

Otto Jahn ſagt in ſeinem trefflichen Buche über Mozart, die Charakteriſtik, welche ich in dieſer Skizze von Haſſe gegeben, ſchildere nicht Haſſe allein, ſondern die ganze italieniſche Schule der damaligen Zeit. Dieſe Bemerkung iſt ganz richtig, ſie iſt aber vielmehr ein weiterer Zug zur Charakteriſtik Haſſe's, als ein Vorwurf gegen meine Skizze. Kein anderer Meiſter hat ſo wie Haſſe die gemeinſamen Grundzüge der damaligen italieniſchen Schule in ihrer höchſten Objectivität und Reinheit dargeſtellt. Er copirt keinen einzelnen der großen italieniſchen Tonſetzer, aber er vereinigt das edelſte und beſte aus dem Style Aller

Digitized by Google

in seinem Styl. Er will gar nicht originell schreiben im modernen Sinne, originell, wie nur Einer, nur er, Hasse, schreiben könnte, sondern er will vielmehr schreiben, wie alle Italiener hätten schreiben müssen, wenn sie — nach seiner Meinung — auf's Vortrefflichste geschrieben hätten. Dieses Meisterstück eines gleichsam aus einer ganzen Schule heraus destillirten Styles, eines allgemeinen italienischen Styles in abstracto entspricht dem universalistischen, weltbürgerlichen Zuge des achtzehnten Jahrhunderts. Hasse erwies darin den Zeitgenossen seine Classicität. Zeigt nicht die Geschichte der bildenden Kunst im griechischen Alterthum ähnliche Charaktere? Wo steckt denn die persönliche Originalität des Baumeisters bei einem dorischen Tempel? Gerade so hat Hasse Musik gebaut. Unsere Zeit, die überhaupt nicht mehr Musik bauen, sondern mit Tönen „dichten" will, die in der romantischen Schule die persönliche Originalität, und sey sie auch bizarr bis zur Fratze, als den eigentlichen Prüfstein des Genius kennen gelernt hat, versteht jene geflissentliche Verhüllung der Subjectivität des Künstlers nicht mehr. Um so eifriger soll man Hasse studiren, damit man dergleichen wieder verstehen lerne.

Digitized by Google

Mit dieſem bewußten Meiden perſönlicher Originalität hängt zuſammen, daß Haſſe den Humor nicht kennt, ebenſowenig die Sentimentalität; denn beide ſind ſubjectiver Natur. Vielleicht gibt es keinen zweiten Meiſter, der ſo rein nur durch den Adel und die Hoheit der Formen und Gedanken jene unmittelbare Anſprache an unſer Gemüth gewinnen will, welche Andere auf dem Wege der Sentimentalität und des Humors ſuchen. Gluck iſt in dieſem Sinn ein wahrer Romantiker neben Haſſe. Er kann wohl auch klagen in ſeinen Adagios, aber nicht wie ein weichherziger Chriſt des achtzehnten Jahrhunderts, ſondern wie Niobe, die Statue. Es kommt noch kein Crescendo in ſeinen Opern vor; er kennt nur erſt Forte und Piano, ſtark und ſchwach, hell und dunkel, es gibt keine Dämmerung in ſeiner Muſik. Darum hat er auch die Mittelſtimmen ſo gefliſſentlich vernachläſſigt in der Inſtrumentation. Eine klare Melodie und einen kräftigen, feſt auftretenden Baß, — was bedarf es da noch viel der Mittelſtimmen, die nur die ſcharfen Umriſſe verwiſchen? Götter und Helden haben genug an zweiſtimmiger Harmonie, ſchwankende, träumende Menſchen mögen ſich nach drei- und vierſtimmiger ſehnen.

Digitized by Google

Und der Mann, welcher in dieſem Geiſte componirte, durchs ganze Leben das Steuer unverrückt auf ſein einziges Ziel gerichtet, war ein Zeitgenoſſe von Sebaſtian Bach! Iſt dies nicht ein wahres Wunder, daß zwei ſo grundverſchiedene Richtungen gleichzeitig blühen, zwei ſo grundverſchiedene Männer gleichzeitig anerkannt größte Meiſter ſeyn konnten, und beide gar in demſelben Lande Sachſen?

Als Haſſe im Jahre 1760 die Manuſcripte ſeiner Werke eben für den Druck in Ordnung gebracht, verbrannten ſie ihm ſämmtlich bei dem Bombardement von Dresden. Es iſt dies bereits der zweite verhängnißvolle Brand, von welchem ich in dieſem Buche erzähle. Auch von Joſeph Haydn geht die Sage, es ſey ihm ein ganzer Partiturenberg ſeiner kleinen Gelegenheitsopern in Flammen aufgegangen. Er ſoll froh darüber geweſen ſein, — und wahrſcheinlich mit Recht. Dem bekannten deutſch-däniſchen Componiſten Kuhlau zerſtörte gleichfalls ein Brand ſeine ſämmtlichen Manuſcripte. Es war ein Nagel zu ſeinem Sarge.

Man muß ſich die allgemeinen Muſikzuſtände der Haſſe'ſchen Zeit vergegenwärtigen, um zu begreifen,

Digitized by Google

was es heißt, wenn einem Operncomponiſten ſeine ſämmtlichen Manuſcripte verbrannten. Die großen italieniſchen Heldenopern wurden in der Regel nur für einzelne beſtimmte Bühnen geſchrieben. Von dort aus verbreitete ſich wohl der Ruhm des Autors, aber nicht gleicherweiſe die Kenntniß ſeines Werkes. Darum mußte man reiſen, um Muſik zu ſtudiren, und häufig konnte man die Schöpfungen eines gefeierten Meiſters nur kennen lernen, indem man ihn ſelber aufſuchte. So war auch Haſſe ſchon damals wie heute gewiß weit allgemeiner genannt als gekannt. Geſtochene größere Partiturwerke waren in Deutſchland ſehr ſelten. Weit beſſer hatten es hierin die franzöſiſchen Operncomponiſten, deren Partituren ſchon ſeit Lully's Zeit in der Regel in Paris geſtochen wurden. In Deutſchland herrſchte ſogar damals das Vorurtheil, daß geſtochene Partituren ſchlechter und zum Dirigiren unpraktiſcher ſeyen als geſchriebene. Beim Vergleich der meiſt undeutlichen und unſauberen alten Stiche mit den prächtigen auf den Verkauf geſchriebenen Noten ſieht man ein, daß jenes Vorurtheil begründet war. Ich beſitze gleichzeitige Handſchriften Haſſe'ſcher Partituren, die uns ſchon

Digitized by Google

kalligraphisch ein Bild seiner Musik geben. Alles ist massiv und groß und breit angelegt, das Papier so fest, daß man das Dintenfaß über die eine Seite ausgießen kann, ohne ein Durchschlagen auf die andere zu befürchten, nur wenige breite Zeilen bedecken die Seite, Papierverschwendung, wie sie sich für einen Hofoperncomponisten ziemt, die Noten fest, holzgerade aufrecht stehend, mit Köpfen so dick wie von Schuhnägeln, dazu die Durchsichtigkeit des wohlgeordneten, in sicheren Zügen einherschreitenden Satzes, die auch schon dem Auge ein gewisses architektonisches Wohlbehagen erweckt und die tüchtige Architektur der Melodie und Harmonie versinnlicht: es sind gleichsam Notenblätter im dorischen Styl, und der schönste moderne Stich vermöchte nicht gleich ihnen schon dem Auge den ganzen Hasse zu repräsentiren.

Erwägt man nun, welch tiefgreifenden Einfluß Hasse's Opern bei der 1760 in nächste Aussicht gestellten Veröffentlichung hätten gewinnen müssen, dann ist man in der That versucht, die Bombe, die Hasse's Haus angezündet, mitzuzählen unter die kunstgeschichtlichen Thatsachen, durch deren Verknüpfung die reformatorischen Strebungen Glucks sich so wunderbar

Digitized by Google

rasch Bahn brechen konnten. Denn Hasse's Vorzüge waren für die damalige Zeit so blendend und seine Fehler und Schwächen dabei so verführerisch, daß eine allgemeine Verbreitung seiner Werke sicherlich einen Umschwung der ganzen musikalischen Auffassung auf lange hin verschoben haben würde. So aber sind Hasse's Schöpfungen bis auf diesen Tag ziemlich unzugänglich geblieben.

Obgleich sich der sechzigjährige Mann den schweren Verlust sehr zu Herzen nahm, vermochte dies doch seinen unerschöpflichen Produktionstrieb nicht zu lähmen; er schrieb vielmehr noch eine ganze Reihe von Opern; die letzte in seinem siebenzigsten Lebensjahr. Zu derselben Zeit schrieb Gluck seine Iphigenia in Aulis. Der deutsche Geist hatte es gewagt, in seine eigenen Bahnen zu treten, der Zwiespalt zwischen der Oper und dem Schauspiel glich sich aus, die Oper übertrug das dramatische Leben der Schauspieldichtung in ihre musikalischen Gebilde und theilte dafür mit dem Schauspiele die gediegenere äußere Existenz, den scenischen Schmuck, die Reize des Kostüme- und Decorationswesens. Da wir uns selber Maß setzen gelernt hatten, so konnten wir

Digitized by Google

von nun an die erstarrte italienische Heldenoper entbehren, und die große Oper, welche nicht bloß mehr an ein paar verschwenderisch ausgestatteten Hofbühnen Zuflucht und Pflege zu suchen brauchte, ging über in die ersten stolzen Anfänge einer deutschen Nationaloper.

Digitized by Google

Moderne Gegenzüge.

Den erſten Entwurf zu der vorſtehenden Skizze über Haſſe hatte ich in den Frühlingstagen des Jahres 1849 niedergeſchrieben, wo eben noch die Wogen der Revolution wild ausbrandeten in meiner mitteldeutſchen Heimath. Der alte Hofoperncomponiſt in ſeiner marmornen Ruhe war mir ein tröſtlicher Gegenſatz geweſen zu dem tollen Subjektivitätstaumel jener Tage. Die ſtille Hoheit einzelner Scenen aus „Cyrus“ und „Hadrian,“ die freie Anmuth einzelner Arien und Chöre aus den „Pilgern zum heiligen Grabe“ ergriff mich gegenüber der inneren Unruhe der Zeit, daß ich in das Aſyl altrömiſcher Tempelhallen einzutreten wähnte, wenn ich meine Haſſe'ſchen Partituren aufſchlug.

Digitized by Google

Mitten in diesen behaglichen, befriedenden Studien trat mir die Erscheinung eines modernen dramatischen Sängers damals höchst aufregend entgegen, doppelt auf mich wirkend, weil es seit den Tagen des politischen Märzsturmes wieder einmal die erste entschiedene Anregung durch einen Bühnenhelden war, welche ich aus dem Theater mit nach Hause nahm. Ich meine den französischen Tenoristen Roger. Wenn es ja einen schneidenden Gegensatz zu den Sängern meiner Hasse'schen Opern gab, so verwirklichte er denselben. Um nicht ungerecht zu werden gegen die Kunst der Gegenwart und mich nicht ganz und gar einzuspinnen in Traumbilder vergangener Tage, schrieb ich, wie zur Buße, die nachfolgenden Zeilen nieder, wunderlich zusammenflechtend die Eindrücke aus meiner Studierstube, wo Hasse aufgeschlagen lag, und aus dem Theater, wo Roger als der leibhaftige Widersacher der Faustina mich beunruhigend packte.

Mein Urtheil über Hasse ist seitdem stehen geblieben; indem es sich läuterte, hat es sich doch auch zugleich befestigt. Mein Urtheil über Roger ist ein anderes geworden; aber Roger selber ward auch ein anderer. Denn kurzlebig ist das moderne dramatische

Digitized by Google

Sängerthum; sowie sich die Blüthe zeigt, kommt auch sogleich der zerstörende Nachtreif — die Manier.

Allein in einem Skizzenbuch ist es ja erlaubt, auch einmal halb verlöschte Umrisse aufzuzeigen und widerspruchsvolle Motive auf Einem Blatt verbunden zu bringen, wie es eben die Laune des Augenblicks in einer Zeit fröhlicher und leichter Produktivität eingegeben hatte.

Also schrieb ich im Geburtsjahre der deutschen Reichsverfassung:

„Wie Faustina mit Hasse Hand in Hand ging und indirekt Mitschöpferin seiner Werke war, so bildet sich jetzt eine Richtung des dramatischen Sängerthums heraus, welche die zum äußersten gesteigerte Kunst der Charakteristik, der Situations- und Gedankenmalerei in unserer neuesten Oper durch eine neue Art des Vortrages noch individueller zu beleben weiß. Der bedeutendste Meister ist hier unstreitig der Pariser Tenorist Roger.

Roger ist mehr als Sänger, er ist zugleich Schauspieler und ein Stück von einem Dichter. Vielleicht ist er dadurch aber auch weniger als ein ganzer Sänger. Durch seine wunderbare Kunst der Mimik

Digitized by Google

ſchafft er neue Situationen, neue Motivirungen, von denen weder im Textbuch noch in der Partitur etwas zu leſen ſteht; er trägt eine ſolche Fülle der Individualiſirung in ſeine Rollen, daß ſich unvermerkt der Opernheld in den erweitert ausgedichteten Helden der Tragödie verwandelt. Man hört eine Oper, und wenn der Vorhang fällt, vermeint man von einem Shakeſpeare'ſchen Drama geträumt zu haben.

Eleazar — in Halevy's Jüdin — ſitzt in der Vorhalle des Gerichtshauſes. Er kämpft mit ſich, ob er Recha dem Tod überliefern, ob er ſie erretten ſoll. Nur wenige Takte eines Ritornells geſtatten dem ſtummen Spiele Raum. Der Sänger wird hier in der Regel nichts Weiteres zu thun wiſſen, als die allgemeine Situation des inneren Widerſtreites in Spiel und Geberde anzudeuten. Dies aber genügt Roger nicht. Er entwickelt die Situation erſt allmählig in kurz gemeſſenem Spiel; er läßt uns auf ſeinem Geſichte nicht bloß eine Empfindung leſen, er zeigt uns vielmehr, wie Gedanke auf Gedanke folgt, wie Empfindung die Empfindung treibt; während dieſer wenigen Takte des Ritornells entwickelt er die ganze Kette der Gefühle, welche nachher die Arie

Digitized by Google

musikalisch darstellen soll, mimisch in seltener logischer Klarheit; er dichtet eine Episode in seinen Mienen, er trägt nach, was Dichter und Componist vergessen, was sie zu allgemein gehalten, was sie ihm nicht genügend individualisirt haben.

Durch diese wunderbar lebendige Individualisirung vergißt Roger wohl gar einmal den objectiven Grundton des tragischen Styles; er webt Genrebilder ein in das Drama. Ueberhaupt gemahnt uns die Art und Weise, wie Roger seine tragischen Charaktere auffaßt, nicht an den historisch-klassischen Styl der alten französischen Tragödie, sondern an jene moderne Erscheinung der historischen Genremalerei, wie sie die französischen Maler jetzt mit so grellem Pinsel handhaben und wie sie in der Schauspielkunst unseres Wissens erst von Wenigen versucht worden ist. Vielleicht gibt der Umstand hier einen belehrenden Fingerzeig, daß Roger mit der komischen Oper angefangen, sich Jahre lang derselben gewidmet hat und erst spät begann, auch das Tragische in den Bereich seines Wirkens zu ziehen. So blitzt denn auch in der tragischen Oper der Komiker durch, wo es irgendwie die Situation erlaubt. Welch ein Gegensatz zu Hasse's

Digitized by Google

Zeit, wo schon der Componist sich zu erniedrigen glaubte, wenn er, ein Meister des heroischen Styles, zu Humor und Komik herabgestiegen wäre, wo selbst social zwischen den verachteten Gauklern der musikalischen Posse und den Helden der großen Oper eine Kluft bestand und ein Bann der Handwerksschranken, darüber kein Kraftgenie zu springen und zu klettern vermochte.

Anders war es im Drama.

Mehrere der größten Darsteller haben den Weg zur tragischen Kunst durch die Komödie genommen. Ich nenne nur Schröder. Wo die Tragödie leicht zur bloßen Deklamation verleitet, da treibt die Komödie zur individuellen Charakteristik. Wer in der Komödie das Schauspielern gelernt hat, der wappnet sich mit dem besten Schutzmittel gegen die ansteckende Epidemie des hohlen Deklamirens. Es ist dies freilich eine Art Pferdekur und nur ein starker, wirklich kunstbegabter Geist wird sie aushalten können. Diesem schlägt sie dann aber auch desto besser an.

Roger behandelt den Gesang in der komischen Oper ganz ebenso, wie der französische Komiker seinen Dialog recitirt. Er arbeitet auf einzelne

Digitized by Google

muſikaliſche Pointen hin, er concentrirt den Geſangesausdruck an der Stelle, auf die es ihm ankommt, wie zu einem Epigramme, er ſingt ſchalkhaft, launig und — wenn das Wort nicht zu kühn ſeyn ſollte — witzig, nicht humoriſtiſch. Er ſpannt und reizt in ergötzlichem Spiele die Kräfte des Verſtandes, wobei er höchſtens einmal einen Anflug leicht graziöſer Sentimentalität hinwirft; ein deutſcher Sänger gleichen Ranges würde bei allen witzigen Pointen doch in letzter Inſtanz an die Geheimniſſe des Herzens appelliren. Die franzöſiſche Komik fußt eben überhaupt auf dem Begriff des Witzes, der formellen Ironie, der Satyre der äußeren That und Erſcheinung; die deutſche auf dem des Humors, d. h. der Satyre des inneren Weſens des Menſchen.

In Deutſchland war man überraſcht von der Weiſe, in welcher Roger ſelbſt den rein muſikaliſchen Theil der komiſchen Oper behandelte. Man hörte etwas ganz Neues, man hatte keine Vergleichungspunkte und ſtellte deßhalb, vielleicht mit Unrecht, dieſen Künſtler gerade in ſeiner Komik am höchſten. Denn wenn es ſchon ſelten iſt, einen guten deutſchen Sänger mit Humor ſingen zu hören, dann war es

Digitized by Google

vollends unerhört, daß ein ſolcher witzig geſungen hätte. Roger legt ſeine Pointen ſelbſt in die Farbe des Tones, er gibt demſelben dann je nach den Umſtänden einen Anflug des Heulenden, des Plärrenden, oder er läßt den Ton bis zur klangloſen Recitation herabfallen, um ihn darauf plötzlich zur ſtärkſten Vollgewalt in die Höhe zu ſchnellen, wodurch er eine ſo draſtiſche Kunſt erzielt, daß man ſich in der That des Lachens nicht enthalten kann bei Stellen, die wir nach dem Vorgange von deutſchen Sängern uns nie und nimmer als komiſch hätten träumen laſſen. Wie der Karrikaturzeichner gefliſſentlich häßliche Formen einmiſcht, um den Ausdruck des Lächerlichen zu gewinnen, ſo ſchaltet Roger in keckem Spiele mit dem, was wir ſonſt als eine Unart im Geſangvortrage bezeichnen würden. Was würde Fauſtina zu einem ſolchen Geſang geſagt haben, Fauſtina, die nicht einmal ein Crescendo anbrachte, um die Reinheit und Rundung des Tons nicht zu verderben!

Roger ſingt eben durchaus als Franzoſe, aber er vermeidet die franzöſiſche Manier, indem er ſie auf die Potenz des Styles erhebt. Sein Geſang iſt Deklamation; auch die ganze franzöſiſche Muſik von

Digitized by Google

Philidor bis auf Halevy iſt, wo ſie ſelbſtändig ward, in ihrem Weſen nichts anderes als Deklamation geweſen. Roger iſt freilich — was das Techniſche betrifft — in italieniſcher Schule gebildet, allein wenn man von dem Portamento, von dem Tonanſatze, kurz von Allem, was das Erlernte, was Studium genannt werden muß, abſieht, dann läuft die Geſammtheit ſeines Vortrages durchweg auf die franzöſiſch-deklamatoriſche Weiſe hinaus. Er benutzt die Handwerksvortheile der gediegenen italieniſchen Schule, um dadurch die ächt franzöſiſche Art des Vortrages gediegener und reiner zu machen.

Es gibt nämlich gute Sänger in zwiefacher Geſtalt. Die Einen ſingen in der Oper um des Geſanges willen, den Andern iſt der Geſang bloß Mittel zum Zweck der dramatiſchen Darſtellung. Auf der einen Seite ſtehen die Italiener, auf der anderen Franzoſen und Deutſche. Roger ſingt aber dergeſtalt, daß man zuletzt ganz und gar vergißt, daß er überhaupt ſingt. Man hält dieſen Geſang für die natürliche Sprache. Es gibt unſtreitig Sänger mit koloſſalerer Stimme, als ſie Roger beſitzt, Sänger von einer blendenderen äußeren Kunſt des Geſanges, aber vielleicht keinen,

Digitized by Google

der uns über seinen Gesang das Singen so ganz vergessen ließe wie Roger.

Man hat sich gewundert, daß Roger mitunter so wenig Stimme entfalte. Als ob eine Opernrolle da wäre um der Stimme willen und nicht vielmehr die Stimme um der Rolle willen! Wie kindlich urtheilt man doch noch in diesem Betracht über den Vortrag im musikalischen Drama! Die Zeit ist lange vorbei, wo man es auch dem Schauspieler zumuthete, fortwährend so viel als möglich Stimme zu entfalten; man weiß es recht gut, daß gerade das rechtzeitige Fallenlassen der Stimme zur Steigerung des dramatischen Ausdruckes wesentlich beiträgt, es fällt auch keinem Menschen mehr ein, den Künstlerwerth eines Seydelmann oder Döring nach der Kraft seiner Stimme zu taxiren. In der Oper verfährt man noch also. Das Publikum stellt sich damit der Oper gegenüber auf die gleiche Stufe der Beurtheilung, welche man vor mehr als hundert Jahren angesichts des Schauspieles einnahm, da man gleichfalls bei den kulissenreißenden Helden der „Haupt- und Staatsaktionen" vor allen Dingen die Vollgewalt der Stimme beklatschte.

Digitized by Google

In dieſem Stücke war man zur ſelben Zeit bei der Oper weit ariſtokratiſcher. Durch den bloßen Trompetenſchall einer rieſigen Stimme, durch die bloße naturaliſtiſch kecke Deklamation iſt in der erſten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts kein Sänger berühmt geworden. Man verlangte vor allen Dingen Schule, Feinheit und Reinheit der Stimmbildung. Es geht die Sage, Haſſe habe nicht nur für ſeine Frau ſtets äußerſt bequem und dankbar zu ſetzen gewußt, ſondern für Nebenbuhlerinnen mit derſelben durchtriebenen Kunſt unbequem und halsbrechend. Und zwar habe er eine mißliebige Sängerin namentlich dadurch aufs Eis geführt, daß er ihre Hauptarie nur mit wenigen und ganz dünnen Pizzicato-Accorden der Violinen begleitet habe. So ſtand dann die Künſtlerin gleichſam hülflos und nackt vor den feinſchmeckeriſchen Kennern; jedes Stäubchen, welches ſich auf die Stimme gelegt, konnte wahrgenommen werden, jede Härte des Anſatzes, jede Ungleichheit in der Coloratur, jede kleinſte Unreinheit beim Durchgang durch ſchwierige Intervalle. So prüften große Maler der rafaeliſchen Zeit ihre eigene Correktheit der Zeichnung, indem ſie figurenreiche Compoſitionen

Digitized by Google

in der ersten Skizze ganz ohne Gewandung entwarfen und erst in einer zweiten Umarbeitung das die Blößen nicht nur der Figuren sondern auch des Künstlers verhüllende Kleid einwebten.

Will in unserer Zeit der Tonsetzer den Sänger aufs Eis führen, dann schreibt er im geraden Gegensatz zu Hasse. Er läuft Sturm auf die Stimmkraft des Sängers. Er instrumentirt fett über das Maß, er deckt die Stimme mit Klarinetten, Hoboen und Blechinstrumenten zu, er setzt melodische Phrasen, bei denen man keinen Punkt zum Athemholen finden kann, er gibt eine Ueberfülle dramatischen Ausdruckes, die dem Sänger nur die Wahl läßt, vom Orchester in der Kraft der Situationszeichnung überboten zu werden, oder zu schreien und zu brüllen. Hätte Hasse in solcher Weise einen Sänger auf die Probe stellen wollen, so würde nicht dieser, sondern er selber als Componist in den Augen der Kenner den Hals gebrochen haben.

Trotz manchen Rückwärtsbewegungen hat seit hundert Jahren die Oper immer mehr vom Schauspiel in sich aufgenommen. Ein Weiterschreiten der Oper ist überhaupt nur nach der Seite hin möglich, daß

Digitized by Google

sie die individuellere Charakteristik aus dem Schauspiel herüberzieht und in ihren Organismus einarbeitet. Es fragt sich nur, ob nicht dann schließlich vor lauter Dramatik die Musik zum Teufel fährt. Es ist ein kitzlich Ding, wenn Schauspiel und Oper sich zu nahe kommen. Saßen vor Alters Schauspieler und Sänger bei einem Feste zusammen, dann war es zunftgemäßer Brauch, daß vor allen Dingen ein Schauspieler einen Trinkspruch ausbrachte auf das Blühen der Oper und zum Gegengruße ein Sänger auf das Gedeihen des Schauspiels. Dabei machten dann beide Parteien gegenseitig eine Faust im Sacke und die Einen wünschten die Andern im Stillen dahin, wo der Pfeffer wächst. Es lag eine tiefe Wahrheit und zugleich eine bittere Ironie in diesem Zunftgebrauche. Er ist aber im Laufe der Zeiten eingeschlafen.

Zu Faustinens Zeit sorgte der Tonsetzer durch Einfachheit und Natürlichkeit der Stimmführung dafür, daß die physischen Mittel des Sängers auch eine Oper zu Ende bringen konnten. Heutzutage muß der Sänger selber dafür sorgen, indem er die Entfaltung seiner Kraft haushälterisch vertheilt. In der

Digitized by Google

Auffassung der Oper als musikalisches Drama wird diese äußere Nöthigung auch ästhetisch gerechtfertigt. So weiß Roger die Kraft seiner Stimmmittel ausschließlich für die dramatisch entscheidenden Momente aufzusparen und erreicht dadurch eine verzehnfachte Wirkung der Stimme. Denn obschon dieselbe von Natur viel Kern des Klanges hat, so würde sie doch in der äußeren Vollgewalt des Tones keineswegs zu den ersten zählen, wenn der Sänger nicht selber durch seine kluge Oekonomie uns in eine sehr erlaubte Täuschung versetzte. Hören wir dann so plötzlich die ganze Fülle seines Brusttones hervorbrechen, dann glauben wir uns zurückversetzt in jene alte Zeit der Gesangeswunder, wo Balthasar Ferri Passagen von fünfzig Sekunden Dauer mit Leichtigkeit auf einen Athemzug nehmen konnte, wo Farinelli gegen das Fortissimo einer Trompete mit solcher innerer Kraft des Tones zu singen vermochte, daß sein Ton den der Trompete völlig verschlang. Man überzeugt sich dann auch, daß einer unserer geistvollsten Gesanglehrer, Nehrlich, Recht hat, wenn er sagt, daß nur die Faulheit und Dummheit der meisten unserer jetzigen Sänger es sey, welche solche Leistungen

Digitized by Google

der Meiſter aus der alten Zeit für Unmöglichkeiten, für bloße Mährchen erkläre.

Die Kunſt, die Wirkung der Stimme mit täuſchender Wahrheit weit über ihre natürliche Kraft zu ſteigern, liegt jedoch bei Roger nicht bloß in ſeiner weiſen Oekonomie. Er beſitzt nämlich auch die Kunſt, ganz verſchiedene Regiſter der Stimme, je nachdem es der Sinn des Textes erfordert, aufzuziehen, ihr jetzt den weichen, metalliſchen Ton der D-Saite der Violine zu geben, dann den ſcharfen, ſchneidenden, klangloſen der vox humana der Orgel, dann wieder den ſchmetternden Trompetenklang des vollſten Tenorbruſttones oder den Flötenton ſeines Falſettes.

Die Schauſpielerin Rachel hat ein ähnliches Aufziehen verſchiedenartiger Stimmregiſter bei dem Alexandriner der franzöſiſchen Tragödie meiſterhaft zur Anwendung gebracht. Es machte dies dem deutſchen Ohr einen etwas wunderlichen Eindruck, indem es ſich ausnahm, wie wenn die Verſe in einer Art dämmernden Naturgeſanges geſungen würden. Umgekehrt wirkt daſſelbe Mittel bei Roger, daß es uns vorkommt, der Darſteller ſpreche in ſeinen Tönen die ganz natürliche Sprache der Tragödie.

Digitized by Google

Also auch hier findet der moderne Lieblingsgedanke der Verschwisterung von Oper und Schauspiel seine Verkörperung.

Der Sänger Roger ist bis zu dem Grade Schauspieler, daß er sich in der Regel fast gar nicht schminkt, weil die feineren Abstufungen des Mienenspiels in dem geistvollen Gesicht unter der rothen Farbe erstarren würden. Zu Hasse's Zeit hätte man eine heroische Oper füglich unter der antiken Larve singen können, die nur das allgemeine Heldengesicht zeigte, wie Hasse den allgemeinen italienischen Heldenstyl schrieb.

Ein Heldendarsteller der alten Hofoper, der vielleicht mit zwölf Arien an einem Abend ins Feld rücken mußte, entsprach nur dann seiner Idee, wenn er in seiner äußeren Erscheinung imposant war. Letzteres ist bei Roger keineswegs der Fall. Man sieht es ihm vielmehr auf den ersten Blick an, daß er zum eigentlich heroischen Darsteller nicht geschaffen ist. Schon sein äußeres Naturell zwang ihn, jenen Styl der historischen Genremalerei im Tragischen auszubilden, der ihn so bedeutsam kennzeichnet. Er ist klein von Gestalt, zu klein für einen Helden. Wenn er aber im zweiten Akte der Lucia von

Digitized by Google

Lammermoor oben auf den Stufen erſcheint, die zum Feſtſaale hinabführen, das Antlitz geiſterhaft, die Haare wild aufgeſträubt, jede Bewegung furchtbar ſtarr und gemeſſen, dann wächst dieſe dämoniſche Geſtalt vor unſern Augen, alles überragend; ſo ganz und gar läßt uns der Anblick, der ſich dem innern Blicke eröffnet, jeden Maßſtab vergeſſen für das Bild, welches ſich in unſerm leiblichen Auge ſpiegelt."

Digitized by Google

Digitized by Google

Der muſikaliſche Dramatiker

des franzöſiſchen Kaiſerthums.

Digitized by Google

Digitized by Google

Gasparo Spontini.

Der Rückblick auf die Lebensschicksale Spontini's und noch mehr auf die Schicksale seiner Musik, zeigt recht eindringlich, wie wenig unsere Zeit das politische, das nationale, überhaupt das ganze kulturgeschichtliche Element in der Tonkunst herauszufühlen weiß. Wenn irgend ein Meister, dann hat Spontini in seinen Opern ein Fragment seiner politischen Zeitgeschichte in Tönen geschrieben. Er war der musikalische Herold einer weltbeherrschenden Partei, einer über ihr Maß gewaltig gewordenen Nationalität, und als sich die andern niedergehaltenen Parteien aufrafften, als sich die scheinbar aufgelösten gegnerischen Nationalitäten wieder zusammenfaßten und mit eiserner Faust jene Zwingherrschaft zerschmetterten: da gaben sie sich noch lange arglos den Tönen Spontini's gefangen, ließen

Digitized by Google

ſich als Sieger von dem Beſiegten muſikaliſch beherr=ſchen, ließen den Geiſt einer Zeit, der ihnen als ein Geiſt des Abfalls, der Sünde, den Geiſt einer Nation, die ihnen als der teufliſche Zuchtmeiſter Gottes erſchien, im Kunſtgebilde unter ſich wohnen, und ahnten gar nicht dieſen ungeheuren Widerſpruch! Spontini's Triumphe ſind diejenigen des napoleoniſchen Zeitalters, welche am längſten Beſtand behalten, welche weit über St. Helena hinausgereicht haben. Als Preußen die franzöſiſchen Marſchälle längſt über den Rhein zurückgetrieben, zog es den muſikaliſchen Feldmarſchall Napoleons, als den letzten Sieger aus der kaiſerlichen Schule, in des Landes Hauptſtadt. Man fühlte nicht, welche Huldigung man damit dem großen Corſen dargebracht. Der zum Franzoſen gewordene Italiener Spontini componirt in Berlin die preußiſche Volks=hymne, die man auf lateiniſch „Boruſſia" nennt. Spontini ſtirbt in ſeiner italieniſchen Heimath zu der Zeit, wo der Bonapartismus in Paris zum andern=male die Welt zu verwirren droht, wo man an der Seine das Satyrſpiel zu der großen tragiſchen Trilogie des Conſulats, des Kaiſerreichs und des an den Felſen geſchmiedeten Prometheus aufführte. Jetzt, wo

Digitized by Google

die Todten ihre Todten begraben, ſollte man auch die Aſche des Tonmeiſters nahe dem Dome der Invaliden beiſetzen.

Als der vorletzte Kurfürſt von Heſſen, der dem König von Weſtphalen das Erbe ſeiner Väter hatte überlaſſen müſſen, von den Siegen der Verbündeten in ſeine Hauptſtadt zurückgeführt war, brachte er, wie begreiflich, einen gründlichen Haß gegen alles Franzöſiſche mit. Er wollte vorab keine franzöſiſche Muſik hören. Trotzdem liebte er ausſchließlich die kriegeriſchen Weiſen Spontini's, die er — für italieniſche hielt. Zur glänzenden Feier ſeiner Rückkehr ſollte Spontini's Veſtalin auf der Kaſſeler Hofbühne gegeben werden. Aber die Intendanz konnte nur das Textbuch auftreiben, nicht die Partitur. Die Zeit drängte. Da ſetzte ſich, ſo ſagt man, Karl Guhr, dieſes muſikaliſche Genie des Leichtſinns, hin und ſchrieb in wenigen Wochen eine Muſik in Spontini's Art zu dem bekannten Libretto; man gab dieſe improviſirte Veſtalin für die Spontini'ſche, und der Kurfürſt war befriedigt. So wenig wußte dieſer Fürſt, den man hinters Licht führen mußte, um nur ſeinem Drang nach Spontiniſcher Muſik zu genügen, daß

Digitized by Google

er sich gerade damit recht tief unter den gehaßten französischen Geist beugte. Denn Spontini, ein Römer, nicht bloß dem Geiste nach, sondern auch von Geburt, war ja in Paris überwältigt worden von dem Eindrucke jener dem alten Römerthum nachgebildeten Imperatorengröße, just derselben, die den Kurfürsten aus dem Lande getrieben, und hatte seine künstlerische Nationalität daran gegeben, um jenen übermüthigen Kosmopolitismus des Styles dafür zu erwerben, wie er der französischen Kunstschule eignete, als Frankreich die Grenzen aller europäischen Nationalitäten durcheinander warf, als Europa in Paris versammelt war.

Mit der bourbonischen Restauration war Spontini's Zeit für Frankreich abgelaufen. Er wollte es trotzdem zwingen mit seiner plastischen pompösen Manier, allein seine „Olympia," obgleich ganz in demselben Geiste gedacht wie die „Vestalin" und „Cortez," schlug nicht mehr ein bei den Parisern. Der Jubel des Verständnisses fehlte, jener sympathetische Widerklang der Zeitstimmung, den die napoleonischen Franzosen aus der Vestalin herausgehört hatten. Damals befand sich Friedrich Wilhelm III. in Paris. Bei ihm, dem Deutschen, dem bittersten Feind Napoleons,

Digitized by Google

zündete der ſoldatiſche Pomp des bonapartiſtiſchen Tonſetzers, den das reſtaurirte Paris nicht mehr verſtehen wollte. Er berief Spontini zu ſeinem Generalmuſikdirektor nach Berlin.

Für die Muſiker und Kunſtgelehrten Berlins fehlte es freilich nicht an Anknüpfungspunkten zu Verſtändniß und Würdigung des fremdländiſchen Meiſters. Hatte doch auch Deutſchland einen Anſpruch auf ihn, dem an der einfachen Großheit der Gluck'ſchen Charakteriſtik erſt die Idee der dramatiſchen Tondichtung aufgegangen war. Deutſchland und Frankreich ſtritten ſich um Gluck als ihren nationalen Meiſter, und Spontini hatte den Franzoſen gerade das deutſche Element Glucks in friſch aufgeputzten, modernen Formen neuerdings wieder verſtändlich gemacht. Gluck iſt in keiner deutſchen Stadt bis auf unſere Tage höher in Ehren gehalten worden als in Berlin, und Spontini hat nicht wenig Theil an dieſem Ruhm der Hauptſtadt Preußens.

Aber in jener großen, literariſch-künſtleriſchen Strömung des Zeitgeiſtes, die damals ganz Deutſchland ergriffen, ſtand Spontini völlig fremd und vereinſamt. Das romantiſche Heimweh nach dem

Digitized by Google

Volksthum des deutschen Mittelalters, in der Politik gewaltsam niedergehalten, lebte sich um so excentrischer, mitunter auch um so krankhafter in der Dichtung und im Tonspiele aus. Weber hatte dieser deutschen Romantik der Befreiungskriege den musikalischen Ausdruck auf der Opernbühne gegeben, ihm war jetzt derselbe Jubel des Verständnisses bei der deutschen Nation zugefallen, wie Spontini vor anderthalb Jahrzehnten bei der französischen. Spontini verstand die deutsche Sprache nicht, auch nicht die deutsche Sprache der Weber'schen Musik. Er ignorirte Weber, weil er ihn nicht verstand, oder vielleicht weil er ihn nur zu gut verstand, weil er ihn erkannte als den Träger einer Kunstidee, die mit der seinigen auf Leben und Tod kämpfte, aber er ignorirte damit zugleich das mindestens künstlerisch lebendig gewordene nationale Selbstgefühl des deutschen Volkes. Es sind zwei große volksgeschichtliche Gegensätze, die uns in Spontini und Weber musikalisch verkörpert entgegentreten: das französische Römerthum der napoleonischen Zeit und die tiefsinnig schwärmerische Romantik des deutschen Volksthums, welches jene neueste Parodie antiker Größe zermalmt hatte.

Digitized by Google

Spontini war Generalmuſikdirektor in Berlin, und ſpäter neben ihm — Meyerbeer! Spontini, zu der Zeit wo noch der tiefſte Groll über die napoleoniſchen Erinnerungen im Fürſten wie im Volke kochen mußten, und Meyerbeer, der franzöſiſche Neuromantiker, zu der Zeit wo die deutſche Neuromantik an der Spree in vollſter Blüthe ſteht, der gottloſe Pariſer Meyerbeer, wo die frommen Werke des alten Thomascantors Sebaſtian Bach gar ein Object nobler Paſſionen geworden ſind! Man verbietet Eugen Sue und macht Meyerbeer, der mehr noch als ein muſikaliſcher Eugen Sue, zum Generaldirektor. Das reime zuſammen wer es kann. Uns wird dadurch nur eines klar: daß unſere Politiker ſich's noch gar nicht träumen laſſen, wie viel Politik in der Muſik ſteckt.

Ich möchte hier nicht mißverſtanden ſeyn. Meyerbeers Schöpfungen haben in den Grundlinien ihrer dramatiſchen Geſammtſtructur ein eigenthümliches Recht der Exiſtenz in und mit der Zeit. Meyerbeer wußte dem Zeitgeiſt bei jeder neuen Vermummung durch eine neue Oper die Schleppe zu tragen. In dem glücklichen Griff ſeiner Textesſtoffe iſt er ſogar

Digitized by Google

ein Vermittler des Ueberganges von der romantiſchen zur hiſtoriſchen Oper geworden. Der romantiſche „Robert“ erſchien, als die Neuromantik diesſeit und jenſeit des Rheines in vollſter Blüthe ſtand, die „Hugenotten“ am Vorabend der religiöſen Bewegung der zwei letzten Jahrzehnte; dann trat der „Prophet“ mit ſeinen volksverhetzenden communiſtiſchen Wiedertäufern, mit dem düſteren Hintergrunde der prophetiſchen ſocialen Revolution des ſechzehnten Jahrhunderts in die jüngſte Kriſis unſerer ſocialen Bewegungen, und als endlich die Reſtauration geſiegt hatte, zog der „Nordſtern“ des ruſſiſchen Zaren mit etwas verblichenem Glanze an Meyerbeers Opernhimmel auf. Es iſt kein Vorwurf, wenn ſich der Meiſter große Stoffe wählte, die ſeiner Gegenwart ans Herz rühren. Aber die Verarbeitung dieſer Stoffe im Textbuch iſt dann doch bis zur Abenteuerlichkeit abgeſchmackt. Dazu kommt das Grundverwerfliche von Meyerbeers muſikaliſcher Schreibart. Hier finden wir unſtät umher taſtende Experimente mit allen möglichen Formen und Farben, in denen ſich ſo recht die künſtleriſche Unruhe und Unfertigkeit unſerer Zeit ſpiegelt, Effekte, die ſo ganz auf die abgeſpannten

Digitized by Google

und überreizten Nerven unserer feinen Gesellschaft berechnet sind, Züge koketter Raffinirtheit und sinnlich lüsterner Frivolität, in denen recht scharf die innere Verderbniß der aufs höchste gespannten modernen Civilisation abconterfeit ist. Daß eine so berauschende Musik dieser Art die Herzenseinfalt und Sinnesreinheit des Volkes nicht fördert, liegt doch wohl auf flacher Hand. Bis jetzt haben aber unsere Staatsmänner noch nicht Zeit gehabt zu erwägen, welch tiefgreifendes Mittel zur Erziehung oder aber auch zur Verbildung der Gesellschaft in den öffentlichen Musikaufführungen gegeben ist.

Es wird in neuerer Zeit ein großer Unfug getrieben mit dem Gerede von politischer Musik. Die Musik hat aber an sich mit den Formen des Staatslebens gar nichts zu schaffen. Politisch bedeutsam kann sie nur insofern werden als sie ästhetisch gut oder schlecht ist. Eine verführerisch schlechte Musik, die verweichlichend, überspannend, entnervend auf den Volksgeist wirkt, muß allerdings social destructiv, revolutionär, wenn man will, genannt werden. Die Aufgabe des Staatsmannes als eines politischen Pädagogen wäre dann aber auch lediglich, mitzuwirken,

Digitized by Google

daß die Leute beſſere Muſik zu hören bekämen und die Jugend zu einem ernſteren künſtleriſchen Urtheil herangebildet würde.

Dagegen ſteht die kunſtgeſchichtliche Entwicklung der Muſik allerdings — und hierfür iſt uns eben Spontini ein ſo ſchlagendes Beiſpiel — unter dem Einfluſſe auch der großen politiſchen Bewegungen und Geſtaltungen der Zeit. Alle Kunſtgeſchichte iſt ein Stück Culturgeſchichte, und dieſe kann wiederum in keinem ihrer Theile gedacht werden ohne den engſten Zuſammenhang mit der politiſchen Geſchichte. Es wirken aber nicht ſowohl die Erſcheinungen im Staatsleben unmittelbar beſtimmend auf die Kunſtſchöpfungen, als vielmehr Kunſtleben und Staatsleben in gleicher Urſprünglichkeit neben einander von jenen geheimnißvollen Stimmungen getragen und beſtimmt werden, die ſich als das Produkt der geſammten Lebensthätigkeit der Völkerorganismen offenbaren. Darum wird der wahre Kunſthiſtoriker die Kunſtgeſchichte zwar nicht conſtruiren nach der politiſchen, aber er wird ſich auch nicht entſchlagen können, die zeitlichen Geſtaltungen des Staatslebens herbeizuziehen zur Begründung, Erläuterung und Verdeutlichung

Digitized by Google

der Charakteristik der Zeit, die in Kunst, Wissenschaft und Politik stets eine harmonische, in den Grundzügen einheitliche seyn wird.

So lange Spontini in Italien gelebt hatte, war er befangen gewesen in der heiteren, anmuthigen, sinnlichen Manier seiner Landsleute. Erst als er nach Paris kam, wurde er so ergriffen von dem Fanatismus des napoleonischen Römerthums, so überwältigt von der politischen und socialen Stimmung der Zeit, daß sich diese Stimmung bei ihm auch zur künstlerischen gestaltete. Nun erst hatte er sich selbst gefunden. Nicht eine formelle politische Tendenz steckt in seiner Musik — sie steckt in keiner — wohl aber der politische Geist der Zeit. Ja bei einem seiner Hauptwerke erfuhr sogar Napoleon selbst, daß man es nicht immer ungestraft wagen darf, ein Kunstgebilde zur äußeren politischen Agitation auszubeuten. Raoul-Rochette berichtete in der Gedächtnißrede, die er dem verewigten Meister Spontini in der „Akademie der schönen Künste" gehalten, folgendes über die Entstehung der Oper „Cortez:" „Es war im Jahre 1808. Napoleon hatte Spanien den Krieg erklärt, und da es in seiner Weise lag, sich jedes

Digitized by Google

Mittels zu bedienen, selbst der Musik, um seinen Plänen Erfolg zu sichern, so fiel er darauf, Spontini zu benutzen, um sein Unternehmen zu populariſiren. Ein Gedicht, das den castilianiſchen Helden zum Vorwurf hatte, wurde ſomit bei dem Hofpoeten Esmenard beſtellt, mit der Weiſung, den Umſtand recht hervorzuheben, daß Cortez bei ſeiner Eroberung die Macht der fanatiſchen mexicaniſchen Krieger zerſtörte." Die Oper ſoll aber ſehr bald zu einem „politiſchen Widerſinn und zugleich zu einer öffentlichen Gefahr" geworden ſeyn, weil darin die Spanier „ſo kriegeriſch, ſo vaterlandsliebend, ſo glaubenseifrig, ſo kühn in Gefahren und ſo ſtolz im Angeſichte des Todes" dargeſtellt wurden, daß alle Sympathien für ſie waren.

„Cortez" iſt freilich eine ganz von dem hiſtoriſchen Geiſte der kaiſerlichen Zeit getränkte Oper, Napoleon hatte nur vergeſſen, daß dieſer ſoldatiſche Heroismus der Zeit auch bei ſeinen Gegnern, den Spaniern, eingezogen war, und daß dieſelben, ganz abgeſehen von dem übel gewählten Texte, ſich ebenſo gut wie die Bonapartiſten an den kriegeriſchen Tonmaſſen Spontini's begeiſtern konnten.

Digitized by Google

Die Revolution und das Kaiserreich haben in Frankreich wenig kernhafte künstlerische Erscheinungen zu Tage gefördert. Eine eigenthümliche Kunstblüthe entfaltete sich fast nur in der Musik, und hier steht, nächst Cherubini, dem Sänger der Medea, Spontini obenan. Was dem Maler David in seiner Kunst mißglückt ist, das gelang Spontini in der Oper. Die Oper verträgt jenes theatralische Pathos, an dem die Malerei zu Grunde gehen muß. In keiner andern Kunst vermochte der Geist der napoleonischen Zeit eine neue und berechtigte Richtung aufzuthun, als etwa in der Schauspielkunst und der Operncomposition. Ein verdächtiges Zeugniß für die höhere historische Größe jener Zeit. Ein Zeitgenosse schrieb beim Erscheinen der Vestalin, es sey nicht Entzücken, nicht Bewunderung, was diese Musik bei den Kennern erregt habe, das rechte Wort sey „Staunen" — Staunen ebensogut über die unbegreifliche Wirkung wie über die unbegreiflichen Fehler des Werkes.

In der Vestalin ist zwar im Recitativ recht effektvoll die Mahnung auf Noten gesetzt, daß der tarpejische Fels nahe beim Capitol sey, aber diese Männer der

Digitized by Google

Republik Rom ſingen doch wie ächt kaiſerliche Franzoſen. Spontini, der muſikaliſche Repräſentant des kriegeriſchen Pompes und der fürſtlichen Pracht, war kein Muſiker im Geiſte der alten Republikaner, auch Cherubini charakteriſirt nur das dictatoriſche Ende der Republik. Aus den Tagen der reinen republikaniſchen Begeiſterung ſind bloß Volkslieder hervorgegangen, keine Oper. Im Sturmesjubel des Freiheitsrauſches hat man keine Zeit Arien zu ſingen. Die Veſtalin gewann den Preis von 10,000 Livres, und die Partitur durfte der Kaiſerin Joſephine gewidmet werden. Die kaiſerlichen Preisrichter hatten das republikaniſche Schauſpiel Spontini's verſtanden. Ob Spontini, ſeiner politiſchen Meinung nach, ein Bonapartiſt war, iſt gleichgültig; in ſeinem Kunſtideal iſt er es geweſen. Dem großen Publikum hatte Spontini in der Veſtalin nicht ſtark genug aufgetragen, es fand nicht Lärm und Prahlerei genug in der Oper, nicht das, was man damals „Erhabenheit des Styles“ nannte. Es ſetzte darum „die Barden“ des jetzt längſt vergeſſenen Nebenbuhlers Leſueur über die Veſtalin. Leſueur hatte vorzugsweiſe dadurch gluckiſch zu ſchreiben geſucht, daß er recht

Digitized by Google

fleißig die Posaunen dreinschmettern ließ, und dem Publikum kann man nie zu deutlich blasen.

Gluck hatte Stoff und Grundriß der alten Götter- und Heldenoper großentheils beibehalten, er goß ihnen aber einen neuen Geist ein. Bei jener Tiefe und Fülle Shakspearischer Charakteristik, die er den typischen Heldengestalten des classischen Alterthums gab, mag man seine Opern wohl dem Cäsar und Coriolan des großen Britten vergleichen. Auch Spontini nahm, als der letzte, die alte Heldenoper auf. Sie war die rechte Hof- und Prunkoper. Durch die Verschwenderlaune der Höfe des achtzehnten Jahrhunderts war sie zum höchsten äußeren Glanz entfaltet worden, und für den üppigsten Hof seiner Zeit, für den kursächsischen, hatte Hasse seine classischen Heldenopern geschrieben. Als Napoleon den alten Hofglanz neu auffrischte, damit derselbe den einzigen Mangel überstrahle, daß der Kaiser nicht sein eigener Enkel war, paßte es vortrefflich, daß nun auch die Heldenoper, in neuem Schmuck verbrämt, wieder zur napoleonischen Hofoper wurde. Dazu konnte der einfach edle Styl Glucks nicht genügen. Spontini schmückte ihn aus, er machte ihn hoffähig. Die schlichte classische

Digitized by Google

Architektur des Gluck'schen Tonbaus ward erweitert zum reichen Renaissancestyl. Die Musik läuft so vielfach der Architektur parallel. Der Art wie man in der napoleonischen Zeit die antike Baukunst hervorzog und angeblich bereicherte und weiter bildete — nicht gerade antik, nicht gerade Renaissance und auch nicht gerade Zopf — entspricht der Styl Spontini's. Nur ist er selbständiger, weil das Vorbild wirklicher antiker Musikformen nicht existirt.

Auch jene in die stille Tiefe des individuellen Seelenlebens hinabsteigende Charakterzeichnung Glucks konnte einer so kriegerischen, so bewegten und dabei so veräußerlichten Zeit nicht zusagen. Spontini greift die Leidenschaften in viel größeren und allgemeineren Umrissen. Er schließt den großen Streit der Gluckisten und Piccinisten, indem er, der italienische Jünger des deutschen Dramatikers, von beiden Richtungen ein Stück in sich aufnimmt und beides zu einem eigenen Ganzen verschmelzt.

Die Charakteristik der Massen und Gruppen gelingt ihm besser als die des einzelnen Seelenlebens; Volk gegen Volk, wie die Spanier und Mexikaner im Cortez, das weiß er meisterhaft zu zeichnen. Auch

Digitized by Google

seine Instrumentation wirkt hauptsächlich durch das Massenhafte. Hier besaß er in hohem Grad den Kunstgriff der napoleonischen Taktik: möglichst überraschend, schlaghaft, die größten Tonmassen auf einen entscheidenden Punkt zu werfen. Nur in ihrer Massenhaftigkeit ausgeführt, mit allem Ueberfluß der äußeren theatralischen Zuthat geschmückt, nur in ihren großen Umrissen aus der Entfernung betrachtet, gewinnt seine Musik ihre volle Bedeutung. Die Genialität von Napoleons strategischen Combinationen, die auf den Kriegsschauplatz der Welt berechnet waren, kann man auch nicht mit einem Bataillon auf einem engen Exercirplatz einleuchtend machen.

In den späteren Werken Spontini's veräußerlicht sich dieses Streben nach Massenwirkung, er wird leer und monströs. Seine Zeit war abgelaufen, ungefähr gleichzeitig mit dem Sturze Napoleons. Es ist ein bedenkliches Zeichen, daß er in späteren Jahren seine früheren Werke mehrfach umgearbeitet hat. Er hat dadurch nichts gebessert. An Frescobildern kann man nicht nachhelfen; der erste Wurf entscheidet alles.

Es ist von besonderem Interesse Spontini mit Cherubini in Parallele zu setzen. Beide waren Italiener,

Digitized by Google

beide hingen in ihrer ersten Entwicklungsperiode an dem damals herkömmlichen, leichten, anmuthigen Style ihrer vaterländischen Musik, Cherubini zu Sarti's Fahne schwörend, Spontini den Fioravanti und Cimarosa nachahmend. Beide wurden in Paris in die hochgehende Strömung des Zeitgeistes gezogen und bildeten sich einen neuen durch seine ruhige plastische Großheit eigenthümlichen Styl heraus. Beide opferten einen Theil ihrer nationalen Kunstformen, indem sie in die Fußstapfen deutscher Meister traten. Cherubini schloß sich an Haydn an, wie Spontini an Gluck. Hiermit scheiden sich aber auch ihre Wege. Cherubini war in den Tagen der Revolution nach Paris gekommen, Spontini in der Kaiserzeit. Beide griffen zur Heldenoper. Allein Cherubini's Meisterstück, die Medea, fällt in das Jahr 1797, Spontini's Vestalin in das Jahr 1807. In diesen zehn Jahren liegt eine ganze Weltgeschichte; das zeigt sich auch in den beiden Opern. Jener ideale, classische Republikanismus, wie ihn auch Klopstock aus der frühesten reineren Periode der Revolution herausempfand, mochte Cherubini begeistern, die militärische Herrlichkeit des Kaiserthums, die bei Spontini zündete, ließ ihn kalt.

Digitized by Google

Ein Musiker, der mit Vorliebe Haydn studirt hatte, konnte aber um deßwillen schon nicht zu jenem hohlen theatralischen Pathos kommen, in welchem der Maler David das Römerthum der französischen Republikaner künstlerisch hatte symbolisiren wollen. Spontini streifte sehr nahe an diesen Manierismus. Spontini griff momentan gewaltiger in die Entwicklung der musikalischen Dramatik ein, Cherubini wirkte nachhaltiger und tiefer. Das Colorit von Cherubini's Werken ist im Laufe der Zeit gewachsen, bei Spontini hat es an Frische verloren. Cherubini hatte den Manen Hoche's und Mirabeau's ein musikalisches Todtenopfer gebracht, die großen Feste der Revolution mit seinen Gesängen verherrlicht und seinen Namen an die Gründung und Fortbildung des Conservatoriums geknüpft, das gleichfalls der idealen Begeisterung der Revolutionszeit seinen Ursprung verdankte. Aber vor den späteren Gräueln der Revolution zog er sich nach Gaillon zurück, um den Schmerz über den Tod seines Vaters in der Partitur der „Elisa" niederzulegen, und der Liebe zu Cäcilia Tourette, seiner nachmaligen Gattin, in Tönen Ausdruck zu geben. Als Künstler war er überhaupt nicht in dem Grade ein öffentlicher

Digitized by Google

Charakter wie Spontini. Als die Republik ein kaiſerlicher Militärſtaat geworden, gab Cherubini jene antike Großheit des muſikaliſchen Styles verloren, die ſeine „Medea“ unſterblich gemacht hat. Während Spontini jetzt erſt in ſein rechtes Element gekommen war und ſeine Dramatik der muſikaliſchen Maſſen und des kriegeriſchen Pompes ſieghaft herausbildete, ſuchte Cherubini die geſellig heitere Seite ſeiner Kunſt zu entfalten. Er kehrte nun erſt recht bei ſich ſelber ein, und während die Völker Europa's aufeinander ſtürmten, ſprach er in den anmuthigen Formen der Operette den Frieden ſeiner eigenen Seele aus. Hier verſtanden ihn freilich die Zeitgenoſſen nicht. Bei der Vertheilung der zehnjährigen Preiſe erhielt Mehuls deklamatoriſcher „Joſeph“ den Preis und das wunderbare dramatiſche Seelengemälde Cherubini's, der „Waſſerträger,“ bloß die ehrenvolle Erwähnung. Die Kunſtgeſchichte wird in umgekehrter Weiſe ihren Wahrſpruch fällen. Als das Kaiſerthum auf den Gipfel ſeiner Macht und Spontini auf die höchſte Stufe ſeines Ruhmes gelangt war, componirte Cherubini gar nicht mehr: er botaniſirte, legte Herbarien an, zeichnete Pflanzen und lebte der Geſelligkeit.

Digitized by Google

Zur Zeit der Reſtauration, wo Spontini's Stern bei den Franzoſen wieder untergegangen war, ſchrieb Cherubini Kirchenſachen. Früher hatte er dergleichen mehr um Schule zu machen ausgearbeitet; jetzt war ihm die Kirchencompoſition ein inneres Bedürfniß, eine heilige Berufspflicht geworden. Nicht bloß Hof und Regierung, auch das Volk erſchien wieder frömmer und kirchlicher; es war keine Heuchelei, ſondern es lag in der Atmoſphäre der Zeit, daß derſelbe Künſtler, der früher die ſehr unkirchlichen Feſte der Revolution mit ſeinen Geſängen verherrlicht hatte, jetzt auch wieder fromm und kirchlich muſicirte. Der junge Mann hatte des Lebens bewegtes Wechſelſpiel im Drama abzuſchildern geſucht und in das Drama der Geſchichte eingegriffen mit ſeinen Tönen; der mit dem Leben verſöhnte Greis dichtete muſikaliſche Epik in ſeinen großen Kirchenwerken.

Wie Shakeſpeare nach Vollendung ſeiner gewaltigſten Schöpfungen zum beruhigt heiteren Spiele zurückkehrte und im König Cymbeline eine Spende des gereiften Alters wieder als reichen Frühlingsblüthenregen ausſtreute, wie Mozart, nachdem er im Don Juan die verborgenen Tiefen der Menſchenbruſt ausgeſungen

Digitized by Google

und die dämoniſchen Conflikte, welche ihr entquellen, in der Zauberflöte zu der farbenbunten Romantik eines in ſich verſöhnten und die Welt in ihrer ſeligen Verſöhntheit ſpiegelnden Mährchenbildes griff: — ſo hat auch Cherubini, nachdem er in der Medea ſeine hiſtoriſche Miſſion erfüllt, bedeutungsvoll anakreontiſche Lieder geſungen und als das charakteriſtiſche Vorbild ſeiner nachfolgenden künſtleriſchen Weltanſchauung den „Waſſerträger“ geſchrieben.

Ganz anders war es bei Spontini. Von der Heldenoper der napoleoniſchen Zeit ging er in ſeinem „Nurmahal“ zu der Hof- und Prunkoper der Reſtaurationsepoche über. Als es ihm nicht mehr glücken wollte, im Kampfe der dramatiſchen Conflikte die muſikaliſchen Maſſen zu beherrſchen, rief er dieſe Maſſen, daß ſie beim „Roſenfeſt zu Kaſchmir“ den ſtolzeſten Jubel der Feſtesherrlichkeit ausſtrömten. Seinem glutheißen Ehrgeiz war ſelbſt bei greiſen Haaren ein ſtill in ſich befriedigtes Künſtlerwirken verſagt, wie es ein freundlicheres Geſchick dem hochbetagten Cherubini noch vergönnt hatte. Spontini war ein ſtolzer Geiſt; vom Glück hoch gehoben, wurde er reich an Gold und Ehren. Er will mit dem

Digitized by Google

großen hiſtoriſchen Maßſtab gemeſſen ſeyn, denn ſeine Schöpfungen ſchließen eine muſikaliſche Epoche ab. Aber in Deutſchland hatte man ihn ſeit geraumer Zeit faſt vergeſſen. Als Greis, wo unſer deutſcher Haydn erſt noch einmal anfing ſich neu und jugendkräftig ins Breite zu entfalten, hatte Spontini ſich längſt überlebt. Zuletzt klang ihm gar der weltberühmte Name Spontini zu trivial und bürgerlich, und er ließ ſich's mehr als hunderttauſend Franken koſten, um den obſcuren Namen eines Grafen von San Andrea dagegen einzukaufen, und reiste nach Italien, um ſich im Glanz der neuen Excellenz zu ſonnen! Die Kunde ſeines Todes iſt als eine kalte Notiz durch die deutſchen Zeitungen gegangen; mit dem neuerſtandenen Kaiſerthum der Bonaparte's in Frankreich wird man mit andern Reminiscenzen der alten Kaiſerzeit auch das Gedächtniß dieſes Meiſters wieder in den Glanz der Tagesſonne ziehen. In den Kirchen zu Paris und Berlin hat man ihm ein Requiem geſungen. Die Armen in dem heimathlichen Majolati, an denen er ſo viel gutes gethan, werden um ihn weinen; die künſtleriſche Gegenwart regiſtrirt ſeinen Namen als einen längſt hiſtoriſch gewordenen

Digitized by Google

zu den übrigen hiſtoriſchen Namen, ſie ſtellt den Todten zu den anderen Todten; die warme Theilnahme für ihn als einen Lebenden war ja ſchon lange erloſchen.

Digitized by Google

Die göttlichen Philister.

Digitized by Google

Digitized by Google

Ich führe den Leſer zu einer Gruppe gemüthlicher Muſikanten aus der guten alten Zeit. Anſpruchloſe Leute waren es, die zum Theil wohl in eben der Weiſe den Spießbürger herauskehren, wie Sebaſtian Bach den „Bürger“ in der edelſten ſocialen Bedeutung des Wortes in ſich erfüllet hat, aber doch immer gute, treue Seelen, geſunde Burſche — göttliche Philiſter; und von ihnen allen berichten die Biographen, daß ſie perſönlich gutmüthige, harmloſe, in ihrer Art liebenswürdige Menſchen geweſen ſeyen.

Noch iſt die Sage nicht ganz verklungen von jenen ſinnigen muſikaliſchen Abenden, wie ſie in den Häuſern unſerer Großväter gefeiert wurden, wo Dilettanten Quartett geigten, ein leichtes, verſtändliches, heiteres Quartett, und Trios und Sonaten ſpielten, wo die Muſikfreunde den milden Wein ſolcher Hausmuſik tranken, um ſich zu erfriſchen und geiſtig anzuregen,

Digitized by Google

nicht den Branntwein der Opern- und Salonsmusik, um sich zu betäuben und fieberhaft aufzuregen.

Seit Beethoven sind die Quartetten und Trios Concertmusik geworden, nur Virtuosen können noch Clavier spielen, und die bequeme, gemüthliche, instrumentale Hausmusik existirt gar nicht mehr.

Das war eine Nothwendigkeit und in technischer Beziehung mag es ein großer Fortschritt seyn; für die Erziehung der Gesellschaft aber ist dieses Verschwinden der Hausmusik ein empfindlicher Rückschritt.

Es sind namentlich die Meister und Schüler der sogenannten Wiener Tonschule, der Mozart-Haydnschen Richtung gewesen, welche in zahllosen leichten aber fast immer handwerklich tüchtigen Werken der Kammermusik ihrer Zeit das Material herbeitrugen zu jener breiten Entfaltung des Dilettantismus in der instrumentalen Tonkunst. Aus der großen Schaar der vergessenen Schüler Haydns greife ich hier einige der originellsten heraus, um sie von meinem Standpunkt in leichten Umrissen zu charakterisiren: Gyrowetz, Rosetti, Wranitzky, Pleyel, Hofmeister, Neubauer.

Auf eine Periode der Ueberschätzung ist bei diesen

Digitized by Google

Männern eine Periode der Unterschätzung gefolgt. Suchen wir das gerechte Urtheil zu gewinnen, welches mitten inne liegt.

Man ist gegenwärtig um so ungerechter gegen diese Meister, weil fast Niemand mehr ihre Hauptwerke, nämlich ihre Symphonien kennt. Höchstens hat sich hier und da etwas von der leichten Klavierwaare eines Pleyel oder Gyrowetz aus alten Notenschränken auf die modernen Pianos fortgeerbt. Aus diesen flüchtigen, handwerksmäßigen, auf buchhändlerische Bestellung verfertigten Gelegenheitsarbeiten beurtheilt man dann die gesammte Tüchtigkeit jener Tonsetzer. Wenn einer bloß nach einzelnen Gelegenheitsgedichten und Improvisationen eine Dichtergruppe literarhistorisch charakterisiren wollte, so würde man das bodenlose Oberflächlichkeit nennen. Bei Musikern ist dergleichen noch ungerügt erlaubt. Ich habe bei den nachfolgenden Skizzen vorzugsweise die Symphonien, als die Hauptwerke, dann auch wohl die Streichquartette ꝛc. der besprochenen Meister ins Auge gefaßt und darf wohl sagen, es ist das Studium einer ganzen Bibliothek solcher vergessener Symphonien gewesen, welches mir seit meinen Jugendjahren

Digitized by Google

eine liebe Erholungsarbeit war und worauf ich hier mein oft in nur wenige Zeilen zusammengedrängtes Urtheil baue.

Goethe spricht in seiner italienischen Reise ein herrliches Wort, indem er beim Eintritt in das Land der Kunst, in Verona, ergriffen von den Werken des Malers Orbetto ausruft: „In der Entfernung erfährt man nur von den ersten Künstlern und oft begnügt man sich mit ihrem Namen; wenn man aber diesem Sternenhimmel näher tritt und die von der zweiten und dritten Größe nun auch zu flimmern anfangen und jeder auch als zum ganzen Sternbild gehörend hervortritt, dann wird die Welt weit und die Kunst reich.“

So wird es auch in der Geschichte der Musik geschehen, wenn man einmal nicht bloß die größten Sterne, sondern die gesammten Sternbilder dieses Firmamentes wird kennen lernen.

Künstler, welche einen so bedeutenden socialen Einfluß auf ein ganzes Zeitalter geübt haben, wie meine göttlichen Philister und viele ihrer Genossen durch die Herausbildung des Dilettantismus und der Hausmusik, müssen mehr werth seyn, als daß man

Digitized by Google

sie mit einem Lächeln über ihre anspruchslose Wirksamkeit bei Seite schiebt.

Spottet immerhin über diese alten Philister mit gepudertem Kopf und gekräuseltem Jabot — sie sind doch göttliche Philister gewesen. Und ich weiß, daß manchem Graukopf heute noch das Herz aufgehen wird, wenn ich dieser alten Hausfreunde in Ehren gedenke, der ich selber noch lange kein Graukopf bin.

Im Jahre 1849 war es, wo der letzte von den populären Instrumentalcomponisten aus der Wiener Tonschule heimgegangen ist, der letzte von den bekannteren musikalischen Genossen Mozarts und Haydns, Adalbert Gyrowetz, ein Künstler, der eigentlich die ganze Richtung schon in ihrer Verflachung und ihrem Verfall darstellt, der aber seiner Zeit doch nicht minder allgemein gefeiert war, wie jetzt die beliebtesten Musiker des Tages, und welchen Letztere wenigstens deßwegen im Andenken behalten sollten, weil er sie daran gemahnt, daß sie in kurzer Frist ebenso vergessen seyn werden, wie er in seinen alten Tagen.

Digitized by Google

Er hat ganze Epochen der Geschichte der Musik überlebt und stand zuletzt ganz einsam inmitten eines Kunststrebens, welches er nicht mehr verstand und welches die Resultate seines Wirkens nicht mehr gelten lassen wollte. Die Blüthezeit von Gyrowetz liegt noch keine fünfzig Jahre hinter uns, und doch ist uns seine Art zu musiciren viel fremder geworden, als die von Meistern, welche vor hundert Jahren geblüht.

Im hohen Greisenalter beschäftigte er sich damit, seine Biographie zu schreiben und zu veröffentlichen; aber wenn ein moderner Kunstgenosse den menschenscheu gewordenen Alten in seiner Einsiedelei aufsuchte, in welche er sich mitten in dem bewegten Wien zurückgezogen, dann ward es ihm unheimlich zu Muthe, als ob der fremdartige Gast seinen Frieden stören wolle.

Der Tod hatte in jenem Jahre 1849 ein seltsames Spiel getrieben, indem er rasch nacheinander vier Musiker hinraffte und dadurch ihre Namen im Gedächtniß der Zeitgenossen wieder auffrischte, welche uns eben so viele bereits überwundene Perioden in der neueren Geschichte der Musik andeuten: Gyrowetz, Kalkbrenner, Konradin Kreuzer, Chopin. In

Digitized by Google

dieſen vier Namen hat uns der Tod vier Stufen der hiſtoriſchen Entwicklung verſinnbildet: die Wiener Tonſchule, ihre Veräußerlichung und Auflöſung, die ältere romantiſche Schule und die franzöſiſche Neuromantik.

Stellen wir die Inſtrumentalcomponiſten Gyrowetz, Kalkbrenner und Chopin nebeneinander, dann finden wir das Gemeinſame bei dieſen unendlich verſchiedenen Charakteren, daß ſie weniger vom kunſtkritiſchen Standpunkte als durch den ſocialen Einfluß, welchen ihre Muſik geübt, jetzt noch bedeutungsvoll erſcheinen.

Gyrowetz regte an zu dem gemüthlichen Dilettantismus, an welchem ſich unſere Väter ſo gläubig erbauten; Kalkbrenner zu der blendenden gefallſüchtigen, aber künſtleriſch ſehr unſchuldigen Formſpielerei, welche den äſthetiſchen Fieberrauſch des früheren Virtuoſenthums in die künſtleriſche und ſociale Welt ſchleuderte; Chopin, in dem der Drang nach neuen unerhörten Formen fieberhaft wühlt, ſteht inmitten jener modernen überreizten, freud- und friedloſen Geiſter, welche die Welt in Trümmer ſchlagen möchten, aber doch dabei nie vergeſſen, mit allen Paſſionen

Digitized by Google

eines überbildeten aristokratischen Gesellschaftskreises vornehmthuerisch zu buhlen.

Betrachten wir jenen Dilettantismus, welchen Gyrowetz in Gemeinschaft mit Pleyel und den vielen anderen Jüngern der Wiener Tonschule so bedeutend förderte, etwas näher. Er nahm seinen Ausgang von der in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts fast allgemein herrschend gewordenen Neigung der großen Herren und des reicheren Adels, sich Privatkapellen zu halten. Wie später die Liebhaberei der Hoftheater auch an den kleinsten Höfen aufkam, so begnügten sich damals viele der souveränen Reichsfürsten und Reichsgrafen mit einem Privatorchester, welches dann mancher begüterte Privatmann wenigstens in einem selbständig unterhaltenen Privatquartett nachahmte. Diese Liebhaberei ist von der größten kunstgeschichtlichen Bedeutung, obgleich man sie bisher in solchem Betracht kaum noch gehörig gewürdigt hat. Denn durch sie wurde jene reiche und mannichfaltige Ausbildung der Symphonie- und Quartettform möglich, in welcher der deutsche musikalische Geist so herrliche Schöpfungen niedergelegt hat. Wenn wir erwägen, wie durch die Kapellen des reichsständischen

Digitized by Google

Adels in Deutschland, die einen europäischen Ruf erwarben, den großen und kleinen Instrumentalcomponisten von Haydn bis Beethoven der Boden einer eigenthümlichen Entwicklung gegeben ward, dann begreifen wir auch, wie durch die gediegene, von allen Rücksichten auf die Launen des größeren Publikums unabhängige Ausbildung dieser Institute der maßvolle classische Geist des alten Instrumentalsatzes bedingt war, und wie er mit der Entartung und dem Erlöschen dieser oft meisterhaft ausgebildeten Kapellen gleichfalls entarten und erlöschen mußte.

Gyrowetz selber hat ein gutes Theil seiner musikalischen Ausbildung einer solchen Privatkapelle zu danken. Er fand sie nämlich nach Vollendung der Rechtsstudien, welchen er sich ursprünglich gewidmet, in dem Hause des Grafen Franz von Fünfkirchen, dessen ganze Umgebung bis zu dem Hausgeistlichen und den Bedienten aus lauter Musikern bestand, wie das damals nicht selten, namentlich in den österreichischen Landen getroffen wurde. Dadurch ward er angereizt, die ersten Symphonien zu schreiben und, indem er seine ersten Produkte sogleich ausgeführt hören konnte, sich praktisch weiter zu bilden.

Digitized by Google

Später, d. h. namentlich nach der französischen Revolution, wo die Noth der Zeit die meisten dieser Kapellen auflöste, ging der Drang nach Ausübung der höheren Instrumentalkunst in die bürgerlichen Kreise über, er ward populär. Freilich waren es jetzt keine geschlossenen, aus Musikern vom Fach zusammengesetzten Kapellen mehr, sondern zahllose Dilettantenvereine, welche die von jenen ererbte Aufgabe ergriffen. So entstand der weit verzweigte Dilettantismus, der namentlich in den Quartetten Haydns und Mozarts, in den populären Symphonien von Pleyel und Gyrowetz schwelgte und so lange fortgedauert hat, bis die Beethoven'sche Richtung, weil sie in ihren technischen und ästhetischen Schwierigkeiten von den Dilettanten nicht mehr bemeistert werden konnte, den Feuereifer allmählig erkalten ließ, während zugleich die höhere Ausbildung der Klaviermusik die Streichinstrumente aus dem Hause zu verdrängen begann.

Die Instrumentalmusik, besonders das Quartett und die Symphonie, wurde damals mit derselben Leidenschaft von dem Dilettantismus erfaßt und gepflegt, wie jetzt der mehrstimmige Gesang von unsern Sängerbünden und Liedertafeln. Die allgemeine

Digitized by Google

Musikliebhaberei in ihrer umfassenden culturgeschichtlichen Bedeutung ist erst durch Haydn und seine Schüler in Deutschland geschaffen worden. Denn wenn sich auch in der Händel-Bach'schen Periode Liebhaber genug an der Musik ergötzt haben mögen, so blieben sie doch vereinzelt und ohne maßgebenden Einfluß auf die Entwicklung der Kunst selber. Erst als sich das Dilettantenthum massenhaft gruppirte, wirkte es auf die Kunst wie auf die Sittengeschichte entscheidend zurück.

Es waren aber die Schüler und Nachfolger Haydns um deßwillen ganz besonders berufen, jenen ersten großen Durchbruch des Dilettantismus anzubahnen, weil sie in einer so nüchternen, klar verständigen, dabei gar hellfreundlichen Weise musicirten. Haydn selber hatte Logik in den musikalischen Satz gebracht, die vordem so abgerissene Gliederung desselben zu wohlgefügten Gruppen vereinigt, dem wahren, einfachen und natürlichen Ausdruck seine Rechte in der Tonkunst wieder erobert. Ganz naturgemäß thaten sich seine Schüler zu einer Genossenschaft *musikalischer Rationalisten* zusammen. Die einfach verständliche, nach einerlei Muster reinlichst durchgeführte Arbeit

Digitized by Google

vereinigte sie zu einer Schule. Ein sinnig gemüthlicher Grundzug und ein von Haydn ererbter Anflug leichten Humors gab ihren Werken Anmuth und Gefälligkeit. Diese göttlichen Philister waren ganz die rechten Leute, um bei dem großen Publikum, namentlich bei dem damaligen, noch etwas spießbürgerlichen, entschieden durchzuschlagen. Der Dilettantismus, welcher aus ihren Werken Nahrung sog, war demgemäß ein ganz harmloser, dem die Kunst als ein ordnendes, beruhigendes, genügsames, wenn auch bisweilen etwas sprödes oder selbst langweiliges Wesen erschien.

Gyrowetz, als der jüngste in der Genossenschaft Haydn'scher Schüler, griff schon etwas mehr in die moderne Sphäre herüber, er begann namentlich jener trockenen, ehrsamen Sprödigkeit des Satzes eine Beimischung weicher, lyrischer Sentimentalität zu geben und durch die fleißige Benutzung französischer Tanzrhythmen, namentlich in der graziösen Rondoform, einen einschmeichelnden Ausdruck zu gewinnen. Dadurch sicherte er sich seine Popularität, in welcher ihm wenige Zeitgenossen gleichkamen.

Wenn wir aber sagen, daß sich Gyrowetz in der Ausarbeitung seiner Rondos nicht selten an französische

Digitized by Google

Themen anlehnte, dann möge man dies nicht verwechseln mit der Art und Weise, wie heutzutage von deutschen Componisten die deutsche Schreibart durch bunte französische Flicklappen verunziert wird. Es waren damals noch die reineren und keuscheren Formen französischer Volkslieder und Tanzmelodien, wie wir sie auch bei Cherubini und Mehul, bei Boieldieu und Nicolo Isouard in so reizender Weise ausgebeutet finden, welche bei den Meistern der Wiener Tonschule nicht selten in die deutsche Schreibart herüberklingen. Denn die ganze Richtung zeigte überhaupt einen gewissen Hang zum musikalischen Kosmopolitismus. Hatte doch schon Haydn gern ungarische Themen und Zigeunerweisen in seine Kammermusik verarbeitet, Mozart mitunter ganz absichtlich und bewußt einen rein italienischen Gesang einfließen lassen, Pleyel eine Reihe Klaviertrios mit sogenannten „schottischen" Rondos geschrieben, Dussek Werke der selben Art mit Rondos „alla cosacka," auch der Rondos „alla turka," die wir schon bei Mozart finden, nicht zu vergessen, wie der „polnischen" Rondos, die schon in der Kammermusik der alten Mannheimer Tonschule aus der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts

Digitized by Google

vorkommen und später als ausgeführte Polonaisen zu Virtuosenconcertstücken erweitert wurden. Ja man kann noch weiter hinaufgehen und denselben kosmopolitischen Zug auch in den aus den Tanzweisen des verschiedensten nationalen Ursprunges zusammengesetzten Suiten Bachs und Händels finden. Streng und rein national ist überhaupt nur die italienische Musik in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts gewesen.

Genug, jener Kosmopolitismus der Jünger Mozarts und Haydns paarte sich ganz gut mit ihrem verständigen Wesen, wie ja die ganze rationalistische Geistesrichtung der Zeit dem Phantasiebild eines abstrakten Weltbürgerthums zugethan war. Nun ist zwar die moderne deutsche Musik ihrer großen, d. h. mittelmäßigen Masse nach eben auch noch nicht sonderlich spröde gegen jedwede Ausländerei und zeigt von einem ächt nationalen Gepräge selten eine Spur. Allein der große Unterschied besteht darin, daß jene älteren Meister die frischesten volksthümlichen Urelemente fremder Setzkunst in die deutsche herübertrugen, während die neueren vorwiegend die lächerliche Fratze der conventionellen ausländischen Formen nachäffen.

Digitized by Google

Und hier komme ich bei dem Punkte an, der uns in höherem culturgeschichtlichen Betracht auch die Leistungen der geringeren Genossen der Wiener Tonschule so anziehend erscheinen läßt, der uns allein das wunderbar Umfassende und Durchgreifende ihres Einflusses erklärbar macht. Sie wagten es, was vorher für eine große künstlerische Plumpheit und Trivialität gegolten hätte, sich unmittelbar an den Grundton des Volksgesanges anzulehnen, ja die besten, wie Mozart und Haydn, gingen noch weiter, sie sprengten den engen Bann des altmodisch versteiften Satzes mit kühner Hand, sie pflanzten das Volkslied mitten hinein in die instrumentale Kunst.

Ueber diesen innigen und ursprünglichen, vor Allen von Haydn wiederhergestellten Zusammenhang der Volksmusik mit den höheren Formen des Instrumentalsatzes habe ich mich in meiner Abhandlung über das Volkslied (im 3. Bande der Gegenwart) in folgender Weise ausgesprochen:

„Zu der Zeit, wo Quartett und Symphonie noch eine so viel durchgreifendere Rolle spielten zur Bildung und Veredlung der deutschen Gesellschaft und des deutschen Hauses, wurzelten eben aber auch

dieſe gediegenſten Formen der höhern Inſtrumentalmuſik noch tief in ihrem urſprünglichen, volksthümlichen Boden.

Denn Symphonie, Quartett und Sonate ſind von Haus aus gar keine ſo künſtlich ausgebauten Tonſtücke, ſie entwickelten ſich vielmehr unmittelbar aus der Tanzmuſik, und zwar aus den alten nationalen Tänzen, welche ja bekanntlich aufs innigſte mit dem Volksliede verwachſen, ja eigentlich nur als die Ueberſetzung derſelben in den Inſtrumentalſatz zu betrachten ſind. In den älteſten Suiten und Sonaten finden wir als erſten Satz eine Fuge, als zweiten ein einfaches Lied, zumeiſt „Aria“ überſchrieben, als dritten den Menuett, als vierten eine Allemande, oder ein Rondo, Giga, Siciliana u. drgl. Selbſt als Einleitung zum erſten Satz, der Fuge, kommt manchmal ein Tanzſtück, nämlich die gravitätiſche ſpaniſche Sarabanda vor.

Dieſe vier Sätze ſind denn auch vollſtändig in die ausgebildete Form der Sonate, des Quartetts und der Symphonie übergangen. Wie der erſte Satz, die Fuge, die abſtrakteſte Tonform enthält und, gleichſam als Vertreter der idealiſtiſchen Richtung, mit den rein

Digitized by Google

volksthümlichen Motiven der andern drei Sätze nichts gemein hat, so blieb auch der erste Satz der modernen Symphonie für die ernste Gedankenfülle, die harmonische Combination, für die breite Entfaltung einer kunstgerechten musikalischen Dialektik vorbehalten. Der zweite Satz, das einfache Lied, ward zum modernen Adagio. Wenn Haydn in seinen zweiten Sätzen oft ein Allegretto oder Andante vorzieht und dasselbe im Style eines naiven, halb heitern, halb sentimentalen Volksliedes behandelt, so blieb er damit der ursprünglichen Tendenz des zweiten Satzes am meisten treu, während Mozart ein ausgeführtes Adagio in Geltung brachte, welches vielmehr den idealistischen Charakter des ersten Satzes, nur in mehr lyrischer Auffassung, wiederholte. Hierin schlossen sich die spätern Meister fast allesammt an Mozart, so daß die frühere Bestimmung des zweiten Satzes, nämlich eine einfache, getragene Liederweise wiederzugeben, ganz und gar verwischt wurde. Der dritte Satz, der Menuett, wurde bis gegen die neuere Zeit hin als der einzige Rest eines wirklichen und förmlichen Tanzstückes in der Symphonie beibehalten. Denn die Menuette in Mozarts und Haydns Symphonien z. B. ahmen nicht

Digitized by Google

bloß den Charakter des gleichnamigen Tanzstückes nach, sondern sind häufig ganz auf den Tanz berechnet und wurden auch als Tanzmusik benutzt. Dabei geschah es zugleich, daß die ursprünglich rein französisch-nationale Form des Menuett von jenen deutschen Meistern zu einer eigenthümlich deutschen umgebildet wurde, ebenso wie Boccherini den Menuett ganz im Geiste der italienischen Nationaltänze bearbeitete, so daß man sagen kann, der Menuett — überhaupt die merkwürdigste und bildungsfähigste aller Tanzmusikformen — sey ein Eigenthum sowohl des deutschen und italienischen, wie des französischen Volksgeistes. Erst Beethoven fand den schlichten Menuett nicht mehr zureichend für seine Gedankenfülle, für seinen Drang nach weit ausgreifenden, breit angelegten Formen. Durch ihn brach das kunstvoller und reicher gebaute Scherzo als dritter Satz an der Stelle des Menuett sich Bahn; allein so unübertrefflich anmuthig, naiv, humoristisch die Beethoven'schen Scherzos auch immerhin sind, schwand doch mit ihnen das letzte Ueberbleibsel eines volksthümlichen Tanzstückes aus der Symphonie. Beethovens Nachfolger gingen noch weiter. Spohr suchte das Scherzo mit sentimentaler

Digitized by Google

Grazie, Onslow mit barocken Gegensätzen, Mendelssohn mit einer sprudelnden Fülle geistreicher Wendungen auszustatten. Diese und viele andere Meister leisteten dabei in ihrer Art Vortreffliches, aber von der volksthümlichen Grundform des dritten Satzes kam man immer weiter ab. Und doch war gerade dieser Menuett, den die alten Wiener Meister in so tausendfältig verschiedener Art unermüdlich bearbeiteten, ein wesentliches und unersetzliches Vermittelungsglied gewesen, durch welches das große Publikum zu den höhern Gattungen des Instrumentalsatzes hingezogen wurde. Es war gleichsam die Concession, welche die alten Tonsetzer dem Volke machten, indem sie im dritten Satze ganz in seiner Weise mit ihm sprachen, damit es nun auch in den übrigen Sätzen des ernsten Symphoniewerks dem tiefern Gedankengang eine aufopfernde Achtsamkeit schenken möge. Und so geschah es in der That.

Das Rondo, welches aus den alten Allemanden, Gigen u. s. w. hervorging, wirkte gleichfalls lange Zeit ganz besonders mit zur Aufnahme und Verarbeitung des Volksliedes, des nationalen Tanzes und verwandter Motive in der Symphonie und Sonate.

Digitized by Google

Man legte dem Schlußſatz die Grundmelodie des franzöſiſchen Rondo, der ſüdländiſchen Romanze, der Siciliana, der Polonaiſe, wie des deutſchen Liedes unter. Allein in dem Maße als man davon abkam, die Symphonie als einen bloßen Complex von vier verwandten Tonſätzen (Mozart-Haydn'ſche Periode) zu faſſen, vielmehr dieſelbe als eine organiſche, in dramatiſcher Steigerung ſich entfaltende Einheit (Beethoven) betrachtete, fiel auch mehr und mehr der Beruf des Schlußſatzes weg, der Träger einer volksthümlichen Melodie zu ſeyn. Denn während das Rondo früher, ſeinem Urſprunge aus einem nationalen Tanzſtücke getreu, meiſt den heitern, leichten Charakter trug, ſuchte man von nun an den Höhepunkt dramatiſcher Wirkung in dem Schlußſatze zu erreichen.

Dies iſt ein ſehr einleuchtender Fortſchritt, den die höhere Inſtrumentalmuſik durch Beethoven gewonnen, allein eben ſo einleuchtend iſt es, daß die alte klare, durchſichtige und populäre Sonatenform dadurch ſo ziemlich aufgehoben und ihre Abſtammung von dem Volkslied und dem Tanzſtück vollends unkenntlich gemacht wurde."

Digitized by Google

Von jenem unsterblichen Verdienste Haydns, den Volksgesang und die volksthümliche Tanzweise in die erweiterten Formen der Symphonie, des Quartetts und der Sonate wieder aufgenommen zu haben, ging nun auch auf seine Nachfolger, auch auf unsern Gyrowetz ein wohlgemessenes Maß des Antheiles über.

Das ist der Schlüssel zu der erstaunlichen Popularität aller dieser Jünger Haydns. Um dieses einzigen guten Werkes willen sind ihnen viele Sünden vergeben, auch ihr Nationalismus, auch ihre glatte Formspielerei, über welcher ihnen manchmal der eigentliche Kern der Musik abhanden gekommen ist. Sie konnten langweilig werden und das ist der ehrliche Gyrowetz häufig gewesen, oberflächlich, und das war er auch nicht selten, sie konnten sich theilweise handwerksmäßig ausschreiben, auch dies ist unserm Gyrowetz zuletzt passirt, sie konnten mit dem Dilettantismus buhlen, statt daß sie ihn hätten beherrschen sollen, und das war für Gyrowetz just die größte Klippe; aber eines konnten sie nicht: — sie ließen ihre Musik nicht giftig werden, nicht corrupt und corrumpirend, nicht lüderlich, nicht sinnlich lüstern und überreizt, ihre einfältige Musik konnte nicht ertrinken in jener

Digitized by Google

blaſirten Vornehmthuerei, worin ſo viele ſpätere Modecomponiſten untergegangen ſind: vor alle dem ſchützte ſie der Geiſt des ſchlichten Volksliedes, in dem ſie ihre Werke aufgebaut. Und auch bloß einzig deßhalb ſpreche ich hier von Gyrowetz, als dem zuletzt Dahingegangenen aus einer Zeit, wo die Muſik noch einfältig ſeyn durfte, ſelbſt dann, wenn ſie in alle Schichten der Geſellſchaft durchdringen wollte.

In neuerer Zeit haben große Meiſter, weit größere als der beſcheidene Gyrowetz, verſucht, die Tonkunſt im ächt volksthümlichen und nationalen Geiſte zu reformiren. In der einfachen Liedesform, im vierſtimmigen Geſang drangen ſie durch mit dieſer edeln Tendenz, ſie wurden populär: im kunſtreicheren Inſtrumentalſatze nicht. Seit den Tagen, wo die alte Wiener Tonſchule mit Gyrowetz abſchloß, iſt die Inſtrumentalmuſik, welche zu den Maſſen, und in die weiteren Kreiſe des Dilettantismus eindringt, von Tag zu Tag flacher und corrumpirter geworden. Was half es, daß nachher ſo hohe Meiſter und Muſter, wie Beethoven, wie Spohr und Mendelsſohn, die inſtrumentale Kunſt nach allen Tiefen und Höhen erweiterten, das große Publikum begriff ſie nicht,

Digitized by Google

und auf jene ästhetisch geringe, aber culturgeschichtlich unendlich wichtige Musik, auf jene tausend kleinen Werke für das Haus, für die Schule, für den Tanzsaal, für den Kriegsdienst und die Parade, welche von den größeren Künstlern verachtet, dennoch zumeist maßgebend für die allgemeine musikalische Bildung werden, hatten sie keinen Einfluß. Die populäre Instrumentalmusik ist seit den Tagen von Pleyel und Gyrowetz in eben dem Grade ungesund und nichtsnutzig geworden, als das Lied und der vierstimmige Gesang sich geläutert und zu einer der reinsten Blüthen des nationalen Geistes entfaltet hat.

Die Strafe dafür ist nicht ausgeblieben. Zu geschweigen des Nachtheiles, der dem Gemüthsleben und der Sittlichkeit der Nation aus diesem Verfalle erwachsen ist, wurde der Einfluß der deutschen Instrumentalmusik nach außen zum großen Theile gebrochen. Wo wir früher Tribut erhoben, da sind wir jetzt tributpflichtig geworden. Gyrowetz ist in der stolzen Reihe deutscher Tonkünstler nur ein sehr kleiner Meister und doch beherrschten seine Werke ehedem in Paris und London den musikalischen Markt. Ein Pariser Musikverleger (Imbault) kaufte den ganzen

Digitized by Google

Verlag der Gyrowetz'schen Arbeiten an sich. Aehnlich hatte unter den Zeitgenossen Rosetti und Neubauer, ähnlich Pleyel in Paris den günstigsten Boden zur Predigt ihres gemüthlichen Evangeliums deutscher Tonkunst gefunden. In London wurde Gyrowetz gefeiert wie vordem Pleyel, Haydn und Händel, wie nachgehends Weber und Mendelssohn. Er war, wie gesagt, nur ein kleiner Meister und doch beugte sich das Ausland nicht etwa vor seinem Genius, sondern vor der unwiderstehlichen Macht einer volksthümlichen deutschen Musik, die bei ihm von größeren Vorbildern herüberhallte.

Dieser Einfluß deutscher Instrumentalmusik auf das Ausland setzte sich bei den späteren großen Meistern freilich bei den Künstlern und Kennern fort und so finden wir, daß auch heute noch im Conservatorium zu Paris die Symphonien Beethovens und Mendelssohns mit Eifer gepflegt werden. Dagegen sind wir jetzt unendlich weit davon entfernt, daß unsere Instrumentalmusik in Frankreich noch p o p u l ä r wäre wie ehedem. Sie ist in der Regel nur ein Objekt für Kenner, ein Gegenstand gelehrten Studiums, oder des Genusses der wahrhaft Gebildeten. Kein Mensch in

Digitized by Google

Paris denkt mehr daran, Salonsmuſik, Tanzmuſik, Militärmuſik aus Deutſchland zu holen; wir müſſen dagegen die Schmach erleben, daß unſer Dilettantismus vielfach nur von den Broſamen ſich ſättigt, die von dem Tiſche der Pariſer Muſiker und der italieniſchen Opernſchreiber abfallen. Es iſt ein ſchlechter Beweis für den materiellen wie für den intellektuellen Wohlſtand eines Volkes, wenn es da fremde Waaren mit ſchwerem Verluſte einführt, wo es früher die eigenen Produkte mit gutem Gewinne ausgeführt hat.

Wenn wir nun finden, daß ein an ſich ſo beſcheidenes Talent, wie Gyrowetz, doch ſeiner Zeit ſo ausgedehnte Erfolge erringen konnte, dann kommen wir von ſelbſt zu dem Gedanken, daß es uns nicht ſowohl an tüchtigen Männern fehle, als an der rechten Art, die Sache anzupacken. Was hat denn Gyrowetz geſchrieben? Ganze Dutzende von Symphonien, ganze Dutzende von Quartetten und Quintetten, Dutzende von Liederſpielen und weiter eben nichts. Er beſchränkte ſich auf einen engen Kreis, hier war er zu Hauſe, hier fühlte er ſich ſicher, hier ward er erſtaunlich produktiv. Unſere Muſiker produciren in

Digitized by Google

allem etwas; Gyrowetz in wenigem vieles. Er war kein sonderlicher Techniker, er hat oft große Schnitzer gemacht, wie er durchschnittlich wohl recht leichtfertig gewesen ist, aber trotzdem müssen wir die Sicherheit und Selbstgewißheit bewundern, mit welcher er so leicht und leichtfertig zu arbeiten weiß. In seiner oberflächlichen Technik war er durch die Concentrirung seines Talentes so ganz und gar Herr und Meister, daß er nicht nur sich selbst, sondern auch die Kritik betrügen konnte, denn seine Technik nimmt sich dadurch — aus einiger Entfernung — ganz wie eine solide aus. Vieles hat er nicht gewußt und nicht verstanden, was alles ganz ordinäre Musikanten jetzt viel besser wissen als er; aber eines hat er wenigstens gewußt — was Musik ist, und das wissen jetzt viele unserer tüchtigsten Meister nicht mehr. Sie wollen in Tönen dichten und malen und schauspielern, nur nicht schlechtweg Musik machen.

In einer „Symphonie phantastique“ will uns Berlioz das Leben eines Künstlers durch bloße Orchestermusik zeichnen. Beim vierten Satz („Marche au supplice“) soll sich der Hörer laut Vorschrift des Programmes Folgendes denken:

Digitized by Google

„Der Künſtler wird inne, daß ſeine Liebe unverſtanden geblieben; er vergiftet ſich mit Opium. Die Doſis iſt aber zu ſchwach; ſtatt ihn zu tödten, verſenkt ſie ihn in einen Schlaf, den die ſchrecklichſten Träume begleiten. Er träumt, daß er ſeine Geliebte getödtet habe, daß er verurtheilt, daß er zum Schaffot geführt werde und — daß er ſeiner eigenen Hinrichtung beiwohne — ꝛc.“

Zur Buße für ſolche „Symphonies phantastiques“ wird vielleicht Herr Hektor Berlioz dereinſt im Fegefeuer dazu verdammt werden, fünfundzwanzig Symphonien von Gyrowetz aus den Orcheſterſtimmen in Partitur zu ſchreiben, und ſo weiter aufſteigend Pleyel und die übrigen zu traktiren, bis er zuletzt zu Mozart und Haydn hinaufkommt, wo er dann erkennen wird, daß diejenige Inſtrumentalmuſik die beſte iſt, bei welcher man ſich — im Sinne von Berlioz — gar nichts denken kann.

Der Verfall und die Verflachung der Wiener Tonſchule war bei Gyrowetz bereits eine vollendete Thatſache, und doch wußte er noch den alten Einfluß ſeiner Vorbilder in Deutſchland und im Auslande zu bewahren. So mächtig war die bewegende

Digitized by Google

Kraft, welche Haydn dem deutſchen Inſtrumentalſatze eingepflanzt, und doch war dieſe bewegende Kraft ein ſo gar einfaches kleines Ding geweſen. Auch Kalkbrenner, welcher Gyrowetz nur um wenige Wochen im Tode vorangegangen, gehörte zu den äußerſten Ausläufern und zu den Verflachern der Wiener Tonſchule. Aber wie ganz anders ſteht er ſchon da neben Gyrowetz! Jene bewegende Kraft war ihm bereits ganz abhanden gekommen, das volksthümliche Element verloren gegangen, nur die Formen und Formeln geblieben; er bildete ſie weit reicher, weit glänzender aus als Gyrowetz, er ſpitzte ſie aufs äußerſte zu, die Seele ſeines Weſens war das, was die Philologen elegantia nennen, er ſprach das reinſte ciceronianiſche Latein auf dem Klavier, er war auch weit weniger trivial, weit modiſcher, weit gefälliger als der mitunter etwas zopfige Gyrowetz, und doch war er nur ein Salonvirtuoſe und iſt niemals ins Volk gedrungen. Er lebte und wirkte in Paris, er war gefeiert bei den Franzoſen, und doch hat er keinen Sieg für die deutſche Tonkunſt in Frankreich erfochten, im Gegentheil: er hat dazu beigetragen, daß wir die Oberherrſchaft in der inſtrumentalen Kunſt

Digitized by Google

zu seiner Zeit im Auslande verloren haben. Dieser Gegensatz der zwei gleichzeitig verstorbenen Meister fordert wohl zum Nachdenken auf, und in Erinnerung an jene bewegende Kraft des Volksliedes im Instrumentalsatze stellen wir die Sache den Musikern anheim zur mehreren Erwägung.

Wer im Gegensatz zu Gyrowetz, der in seinen späteren Produktionen bereits die Abgelebtheit der Wiener Tonschule charakterisirt, einen noch vollauf jugendlichen, in den Formeln der Schule noch nicht befangenen Jünger Haydns kennen lernen will, der studire die größeren Instrumentalwerke des Antonio Rosetti.

Nach Abstammung und Sinnesart ein Deutscher, hat Anton Rösler aus einer Künstlergrille den italienischen Namen Rosetti angenommen, und doch lassen uns seine Werke diese Grille fast wie ein Symbol erscheinen. Alles Süße, Milde, Saugreiche des Epikers Haydn sucht Rosetti in einen heiteren Erguß instrumentaler Lyrik umzugestalten. Sein Grundcharakter ist holde, innige, jugendliche Weiblichkeit. Wo er den Ton der Klage und des Schmerzes anstimmt, scheint es ihm nie recht ernst zu seyn, und

Digitized by Google

der Schalk lauert dahinter. Seine Technik hat noch durchaus nicht das schablonenhafte, das langweilige conventionelle Formenwesen der späteren Schüler Haydns. Sein Periodenbau ist vielmehr oft so kurz zusammengepackt, daß er an Haydns früheste Periode erinnert, wo man noch zufrieden war, wenn ein melodischer Satz in vier bis sechs Takten sich abschloß. Er ist der deutsche Boccherini. Er starb frühe, noch bevor die politischen, socialen und künstlerischen Folgen der französischen Revolution über Deutschland hereinbrachen. In dieser Zeit des Kampfes mußte der vordem so gefeierte harmlose, sinnige Sänger vergessen werden. Ich spreche nicht von den Versuchen Rosetti's im Oratorienstyle, noch von seiner Concertmusik für Soloinstrumente, die der Mode und dem Zeitgeschmack verfallen ist, noch von seinen Quartetten, die, fast auf die vorhaydn'sche Schreibart zurückgehend, zu arm und dürftig sind für unsere mit Recht gesteigerten Anforderungen: aber seine größeren Symphonien halte ich für Meisterstücke in ihrer Art, und bin überzeugt, daß diese keuschen, im vollsten Sinne liebenswürdigen Tondichtungen weit mehr als die Werke irgend eines andern der hier geschilderten

Digitized by Google

Schüler Haydns geeignet wären, auch die Gegenwart noch freundlich und herzlich anzusprechen. Es haben diese Symphonien durchaus nichts mit der handwerksmäßigen Schablonenarbeit gemein, die uns bei Pleyel und Gyrowetz so häufig abstößt. Sie sind vielmehr selbständige Versuche, das lyrische Element durchweg und in aller Fülle der Anmuth dem ernsten Symphoniensatze zu gewinnen, originell instrumentirt, sangbar in der Stimmführung und oft durch allerlei geistvolle harmonische Feinheiten überraschend. Viele Werke dieser Art hätte Rosetti nicht schreiben können, ohne sich zu wiederholen, darum war es gut, daß er im besten Mannesalter gestorben ist.

Namentlich achtete ich es als einen großen Gewinn für unsere musikalische Erziehung, wenn man die besseren und reicheren Arbeiten Rosetti's zur Ausbildung unserer Jugend wieder nutzbar machte. Denn seine Tondichtung ist oft eine wahre Kinderpoesie. In ihrer Reinheit und anmuthigen Einfalt muß sie ein unverfälschtes jugendliches Gemüth vor allen fesseln. Mit welchen krankhaften, frivolen, überreizenden musikalischen Produkten einer zerrissenen, von giftigen Stoffen zersetzten Zeitstimmung führen dagegen unsere

Digitized by Google

meiſten Muſiklehrer, die eben bloße Muſikanten und keine Pädagogen ſind, die Jugend in das Heiligthum der Kunſt ein!

Roſetti copirte Haydn mitunter abſichtlich, wie das faſt alle ſeine Richtungsgenoſſen gethan, und jedenfalls ſtand er dieſem Vorbild an Zartheit der Empfindung und Feinheit des Ausdruckes näher als andere bekanntere Schüler, die des Meiſters Art ſo recht handwerksmäßig im Griff hatten. Das gilt namentlich von Pleyel, der in Haydn'ſcher Manier, wie man ſagt, dem Teufel ein Ohr abſchrieb, und mit Werken, in denen Haydns Formalismus, nicht aber Haydns Geiſt herrſchte, ganz Deutſchland, ja halb Europa Jahrzehnte lang überſchwemmte.

Wenn Pleyel zuletzt den Styl Haydns nachahmte, wie der Kammerdiener die Manieren ſeines Herrn, und Haydn ſich dadurch geſchmeichelt fühlte und den federfertigſten Schüler auch für ſeinen beſten Schüler erklärte, ſo iſt dieſes Urtheil freilich ſehr menſchlich, aber es darf den Kunſtrichter nicht irre machen. Und es fiel für jenes Lob eine ſchwere Rache auf Haydns Haupt zurück, denn gerade die fabrikartige Nachahmung, wie ſie Pleyel betrieben, brachte die edlen

Digitized by Google

Haydn'schen Formen in Verruf. Man ließ das Original die Schwächen der Copie entgelten und fand zuletzt den ganzen Styl hölzern und abgedroschen, wo doch nur der Famulus Wagner des großen Meisters hölzern und abgedroschen geworden war.

Rosetti ist in seinen kleineren Arbeiten oft technisch viel schwächer als Pleyel, aber er war kein lederner Philister, wie dieser es zuletzt geworden, darum steht er auch in der Technik seiner größeren, eigenen und ganzen Werke doch wieder weit höher als Pleyel.

Pleyel hatte drei Perioden in seiner künstlerischen Entwickelung. Seinen Ruhm gründete er durch Werke, die er größtentheils vor dem dreißigsten Lebensjahre verfaßte. Damals gehörte er noch ganz der Schule Haydns an, nicht blos in den technischen Wendungen der Schreibart, sondern auch im ästhetischen Maß, in der Zucht der Schule. Wie ein Schriftsteller, der seinem Namen erst Autorität schaffen muß, Doctors- und Professors- und Geheimeraths-titel, seine Ritterschaft von Orden und seine Mitgliedschaft von Akademien und Societäten auf dem Titelblatt seiner Bücher anbringt, so schreibt sich Pleyel vor seinen Quartetten einfach und doch nicht

Digitized by Google

minder ſtolz: „élève de Haydn.“ Dieſe Werke ſind zierlich, anmuthig, friſch, ſie zeigen die Liebenswürdigkeit der Haydn'ſchen Schule in noch einſchmeichelnderen Zügen, als wir ſie bei Haydn ſelbſt finden, freilich aber auch mit minderer Tiefe der Gedanken. Eine Thatſache charakteriſirt dieſe Werke: Pleyel drang mit ihnen in Italien durch, er machte die Haydn'ſche Schule bei den Italienern populär. Sein berühmtes Quintett in F moll erinnert im erſten Satze an den einfach edlen und doch auch großen tragiſchen Styl, in welchem Sacchini mehrere ſeiner beſten Opernſätze geſchrieben hat; es ſteht dabei freilich niedriger im Punkte der Originalität, aber höher in der reinlichen, durchſichtigen, harmoniſchen Architektonik des Satzes. So ſind auch unter den erſten acht Symphonien Pleyels wahre Perlen einer friſchen, zierlichen, im heiteren Spiele einer fruchtbaren Phantaſie aus einem Guſſe geſchaffenen Inſtrumentalmuſik. In den Geigenſtimmen quillt Geſang gleich dem eines Cimaroſa und Paeſiello. Aber faſt mit jeder ſpäteren Symphonie wird es ſchon bedenklicher. Etwa die zwei nächſten Dutzend — denn Pleyels Werke muß man nach Dutzenden zählen

Digitized by Google

— zeigen dieſe guten Eigenſchaften noch in überwiegendem Maße; aber die Formen werden ſchon breiter, ohne daß der Inhalt tiefer würde. Der Stempel der Manier iſt ſchon deutlich gegeben.

Der Componiſt geht mit raſchen Schritten in ſeine zweite Periode über. Seine Kammermuſik wird eine Concert- und Virtuoſenmuſik. Er verdirbt ſeine beſten Gedanken durch jene endloſen trivialen Läufe, Schnörkel und Kadenzen, die uns namentlich in ſeinen Klavierwerken mit Recht ſo unausſtehlich geworden ſind. Man bedauert um der einzelnen anmuthigen Perioden willen, die von dieſen Schling- und Wucherpflanzen der Muſikantentechnik erſtickt werden, daß man nicht — mit dem Pfarrer im Don Quixote zu reden — etwas Rhabarber anwenden kann, um die überflüſſigen Coloraturen gelind abzuführen. Es blieben dann noch immer ganz nette Muſikſtücke übrig. Den Fachmuſikern jener Zeit wird freilich die Sache ganz anders vorgekommen ſeyn — hat ſich doch ſelbſt Mozart in ſeinen Klaviersachen manchmal etwas hineinlocken laſſen in ſolches leidige, der Zeit verfallene, Läufe- und Trillerwerk. Man wird gemeint haben, um mit einem

Digitized by Google

bezeichnend einfältigen Ausdruck unſerer heutigen Muſiker zu reden, es ſeyen dieſe complicirteren, von Noten geſchwärzten, techniſch ſchwerer ſpielbaren Partituren doch „muſikaliſch intereſſanter,“ als die früheren einfachen Arbeiten, die jeder Dilettant geigen konnte. Wie wenn muſikaliſch intereſſant ſeyn könnte, was äſthetiſch verwerflich iſt, — eine bloße Formſpielerei ohne innere Nothwendigkeit! Muſikaliſch intereſſant iſt, wenn man mit wenig Mitteln großes wirkt, nicht umgekehrt wenig mit einem ungeheuern Aufwand von Mitteln. Pleyel ſtand in dieſer zweiten Periode im Mittagspunkte ſeines Ruhmes. Er beherrſchte das Concert, wie Kotzebue das Theater. Die große Maſſe ſchätzte ihn eine Weile ſelbſt höher als einen Mozart und Haydn. Schon war Pleyel zu dem bedenklichen Ruhme gekommen, ein Modecomponiſt zu ſeyn. Die Haydn'ſche Schule machte in ſeinen leichten Werken die Reiſe um die Welt, die Engländer importirten Pleyel'ſche Muſik in ihre Colonien jenſeit des Aequators. Aber 1796 erzeigte man Pleyel auch ſchon die etwas zweideutige Ehre, in Paris ſeinen Namen als den eines Componiſten zweiten Ranges, der ſich um

Digitized by Google

die Verherrlichung der Nationalfeste der Republik verdient gemacht, öffentlich zu proclamiren.

Man hat gesagt, Pleyel sey daran zu Grunde gegangen, daß er dem Dilettantismus dienstbar geworden. Es fragt sich aber, was man unter Dilettantismus versteht. Sind Dilettanten die gebildeten Kenner und Freunde der Musik, dann ist Pleyel in der That nur so lange ein ächter Musiker gewesen, als er für diese Dilettanten schrieb. Begreift man aber unter Dilettanten diejenigen Musikanten, welche von der ästhetischen und historischen Grundlage ihrer Kunst nichts verstehen und nichts verstehen wollen und lediglich auf das Technische handwerksmäßig losarbeiten, dann ist Pleyel allerdings durch diesen ästhetischen Dilettantismus, nämlich durch das Musikantenthum zu Grunde gegangen. Das wurde klar in seiner dritten Periode, wo er sich dann blos noch in einem todten technischen Formelwesen bewegte und schließlich dem schlechten Dilettantismus nach beiden Seiten verfiel, dem technischen wie dem ästhetischen. Sein Ausgang ist eine Warnung für die modernen Musiker, die ihn verachten, und doch denselben Weg gehen, den er

Digitized by Google

gegangen, die aber aus seinen früheren Werken noch gar viel Tüchtiges lernen können, wofern sie genug Geist und ästhetische Bildung besitzen, um auch nur Pleyels Op. 1 historisch zu verstehen, sechs allerliebste Quartette voll Anmuth und Klarheit, und so naiv, wie sie heute bei allem Glanze des modernen Machwerks Keiner mehr schreiben kann.

Man versuche nur einmal die ältesten Quartette und Symphonien Pleyels wieder zu spielen; man wird dann sehen, wie viel unsere Zeit wieder abgelegt hat von den Vorurtheilen der romantischen Schule, die jene Werke in Acht und Bann gethan, und wird fast glauben, daß dieselben durch's Liegen besser geworden seyen wie die Winterbirnen.

Als eine Originalfigur erscheint in unserer Gruppe Paul Wranitzky. Er nimmt als Instrumentalcomponist ungefähr dieselbe Stelle ein, welche Wenzel Müller unter den dramatischen Tonsetzern behauptet. Den Ton der Wiener Lokalposse hat er mit großer Gewandtheit nicht blos auf die niederen Gattungen des Instrumentalsatzes, sondern selbst auf Symphonie und Quartett übertragen!

Unser Zeitalter, welches die Symphonie fast nur

Digitized by Google

im Geiſte Beethoven'ſcher und Mendelsſohn'ſcher Idealität zu faſſen gewohnt iſt, mag ſchwer begreifen, wie man auch den leibhaftigen Hanswurſt in die Symphonie bringen könne. Und doch hat dies Wranitzky gethan. Dieſer Mißbrauch, den er mit der Luſt am Volksgeſang getrieben, zeigt uns aber wieder, wie tief die ganze Mozart-Haydn'ſche Schule ihre Wurzeln in der volksthümlichen Sangesweiſe getrieben hatte. Wranitzky merkte es gar nicht, welch ſchneidender Widerſpruch darin lag, jene natürliche Einfalt und grobe Komik des niederſten Volkstones, die eigentliche Bänkelſängerei, zur durchgehenden Grundſtimmung einer Symphonie zu machen! Etwas ganz anderes iſt es, dieſen Ton in ſolchen Werken gelegentlich einmal leiſe anklingen zu laſſen; das hat nicht nur Haydn, das hat ſelbſt Beethoven im überſprudelnden Humor manchmal gethan. Wranitzky dagegen bietet in den Tondichtungen höheren Styls durchweg Pumpernickel. Als hiſtoriſch denkwürdig iſt aber dieſe Thatſache ſcharf zu betonen, daß hier das volksthümliche Element bis zu ſolcher Ungebühr in den Inſtrumentalſatz eingedrungen iſt.

Ein Quartett, eine Symphonie kann nicht wohl

Digitized by Google

bloßes Lokalstück seyn; Wranitzky aber hat immer blos als ächter Oesterreicher für Oesterreicher geschrieben. Nicht nur die zartere volksthümliche Gemüthlichkeit, sondern auch den plumpen Kasperlhumor, die breite, weiche, mit sich selbst tändelnde Gutherzigkeit seiner Landsleute strebt er in den Instrumentalwerken wie in seinen Opern als stete Grundfärbung festzuhalten. Dadurch hat er so glänzendes, aber auch so schnell verhalltes Lob geerntet, namentlich in Oesterreich. Von der sinnigen Zartheit, mit welcher Haydn in Rondo's und Menuetts ähnliche lokal volksthümliche Elemente zu verklären weiß, findet sich bei Wranitzky keine Spur; er ist derber Naturalist und führt stets einen breiten Pinsel, der dann bei seiner erstaunlich großen und, wie es scheint sehr flüchtigen Produktivität, weit seltener den frischen markigen Ton eines ächten Kunstwerkes für's Volk treffen mag, als er zu platter Darstellung der Alltäglichkeit herabsinkt, wie denn der Meister auch nicht selten eine ganz ernsthafte musikalische Periode so recht in toller Wienerischer Lustigkeit durch die wunderbarste Gassenhauermelodie unterbrechen läßt.

Wranitzky hat nebenbei eine ziemlich große Zahl

Digitized by Google

Opern componirt, und zu unserer Großväter Zeit paradirte sein Oberon auf allen deutschen Bühnen. Wenn wir diesen Oberon vergleichen mit dem Weber'schen, der ihn rasch in die Vergessenheit gestoßen hat, dann geht uns erst recht ein Licht auf, wie wenig diese breite, behagliche und spaßhafte Wiener Musik zu der Romantik der Oper paßte. Ja die Wranitzky'schen Opern wollen uns überhaupt heutzutage so wenig mehr anmuthen, daß wir selbst dann, wenn wir uns mit größter Selbstentäußerung auf den historischen Standpunkt jener Tage zurückversetzen, kaum begreifen, wie dieselben ein Publikum zu entzücken vermochten, das bereits an Gluck, Mozart und den großen Italienern sich erbaut und durch ihre hohen Ideale zur ästhetischen Mündigkeit erhoben hatte. So allgewaltig wirkte eben doch der Zauber des damals neu gewonnenen volksthümlichen Elementes, daß man ihm selbst da nicht widerstehen konnte, wo ein wirklicher Mißbrauch damit getrieben war.

Darin aber liegt der große Unterschied zwischen Wenzel Müllers und Wranitzky's dramatischen Werken, daß Müllers Possen nichts weiter seyn wollen, als ergötzliche Bänkelsängerei, während Wranitzky's

Bühnenarbeiten zum Theil ſich anlaſſen, als müßten ſie große, wohl gar romantiſche Opern heißen, da ſie doch in der That nichts weiter ſind als bloße Bänkelſängereien. Darum hören wir heute Wenzel Müllers Poſſen immer noch mit Vergnügen, während uns Wranitzky's Opern ganz ungenießbar geworden ſind. Durch Wranitzky's wie durch Haydns dramatiſche Leiſtungen wird es uns erſt recht klar, daß dieſer große Meiſter ſammt ſeinen Schülern zur Oper eigentlich nicht berufen geweſen. Gar wohl gelang es ihnen, ihre Subjektivität in der reichen Sangesfülle zarter und tiefer Lyrik auszuſtrömen, gar wohl dieſelbe in dem breiten, klaren Strome klaſſiſcher Epik objektiv zu ſpiegeln, doch nimmer vermochten oder trachteten ſie, die höhere, auch das individuellſte durchdringende Objektivität des ächt dramatiſchen Styles zu erreichen. Etwas vom Bänkelſänger oder vom Philiſter klebt immer auch den beſten Opern der Schüler an. Und ſollte gleich Text und lokales Kolorit alle nervenberauſchende Pracht, allen göttlich trunkenen Aufſchwung der gluthvollſten Romantik heiſchen: jegliche Note wird uns dennoch mit unerbittlichem Nachdruck daran gemahnen, daß wir nicht

Digitized by Google

in dem wunderbaren, farbenbunten, romantiſchen Mährchenwald, ſondern recht eigentlich mitten in Wien uns befinden. Nun aber vergleiche man die beiden großen Dramatiker jener Zeit, Gluck und Mozart, mit jenen Epikern und Lyrikern des Inſtrumentalſatzes und laſſe ſich bezaubern von den lebenswarmen charakteriſtiſchen Farbentönen in der Iphigenia, in der Armida, im Don Juan! Anerkennenswerth iſt es aber, daß dieſe Inſtrumentalcomponiſten zum größten Theile ihrer ſchwachen Seite ſich recht wohl bewußt waren und ſich ſelbſt zu beſchränken wußten. So ließ ſich Gyrowetz klüglich blos auf kleine Liederſpiele ein, Haydn blieb meiſt gar bei der Marionettenoper ſtehen, und eine ganze Zahl ſeiner Schüler hat nicht einmal den Verſuch im Opernſtyl gewagt.

Ein künſtleriſcher Zwillingsbruder des betriebſamen Pleyel war Franz Anton Hoffmeiſter. Beide fingen als Muſiker an und hörten als Muſikalienhändler auf.

Hoffmeiſter ſchrieb eine Unzahl kleiner Sächlein, die den Dilettanten angenehm waren, wie er ſelber dann auch die Tondichtung als ein halber Dilettant

Digitized by Google

behandelte. Er bildet recht eigentlich den Uebergang zu jenen modernen Musikern, die ihr Talent mit allerhand kleinen Modewaaren hausiren gehen lassen. Er zeigt uns, wie es möglich war, daß so kurze Frist nach dem Zeitpunkte, wo der Dilettantismus erst als kunstgeschichtliche Macht in die Musik eingetreten war, fast die ganze Tonkunst sich auflösen konnte in eitel Dilettantenwerk.

In seiner Jugend war er Rechtsgelehrter, im Alter Kaufmann, zwischen beiden mitten inne lag der Musiker, aber nicht die innere Beschaffenheit seiner Werke, sondern ihre ungeheure Anzahl macht es, daß man ihn den Künstlern und nicht blos den Liebhabern beizuzählen pflegt. Rosetti und Wranitzky brachten in der Regel das beste Werk zu Stande, wenn sie ihre ganze Kraft zu dem vollen Ernst einer durchgearbeiteteren Tondichtung zusammenrafften, wie dann selbst der letztere von seinem Bänkelsängertone sich aufgeschwungen hat zu dem höheren Style eines wirklich berauschenden Massenjubels in seiner großen Symphonie für die Krönungsfeier Franz II. Bei Hoffmeister findet gerade das Umgekehrte statt. Seine größeren Symphonien sind augenscheinlich mühsam

Digitized by Google

gemacht, bald von Mozart oder Haydn einen Gedanken, eine Form borgend, bald herabsinkend zu einer im pathetischen Style ihm vorzugsweise eigenen Charakterlosigkeit. Dagegen hat er kleinere Orchesterwerke aller Art, Solostücke für jedwedes Instrument mit flüchtigem Pinsel hingeworfen, die sich mitunter durch ihre frische Beweglichkeit eigenthümlich auszeichnen.

Der alte Hoffmeister soll ein strenger, exemplarisch rechtschaffener Mann gewesen seyn, aber ich glaube, seine Manen werden mir nicht zürnen, wenn ich ihm vorzugsweise die Meisterschaft zuerkennen möchte in dem gedankenlosen Leichtsinn, mit welchem er über den künstlerischen Inhalt der Composition hinausging, während er den mechanischen Theil des Componirens mit wahrhaft geschäftsmäßigem Fleiß betrieben hat. Hieraus wird dann auch die ganz ungeheure Produktivität dieses Tonsetzers erst glaublich und erklärlich. Der rastlos thätige Mann hat nämlich binnen dreißig und etlichen Jahren, abgesehen davon, daß er als Kapellmeister fungirte, zwei große Musikalienhandlungen gründete und denselben mit ausdauerndem Fleiße vorstand, neben acht Opern, vielen Kirchensachen, einer bedeutenden Menge großer und kleiner

Digitized by Google

Symphonien, Quartetten, Klavierstücke u. s. w. — für obligate Flöte allein 156 Quartetten, 96 Duetten, 44 Trios, 30 Concerte und 18 Quintette geschrieben!

Daraus mag man ersehen, wie erstaunlich groß die Schöpfungskraft und Lust dieser Zeit in den verschiedenen Zweigen des Instrumentalsatzes gewesen ist. Und obendrein hat, Haydns gar nicht einmal zu gedenken, Ignaz Pleyel in der zahllosen Schaar seiner Instrumentalwerke den Hoffmeister'schen Reichthum mindestens um das Dreifache überboten, Gyrowetz vielleicht um das Doppelte! Solch übergroße Fülle des Schaffens, solch nimmer rastender Drang zu Gunsten einer einzigen Gattung, der doch auch in der Empfänglichkeit des damaligen Publikums von vornherein einen Anhalt mußte gefunden haben, führte zwar allmählig zur Veräußerlichung und Verflachung, zu handwerksmäßigem Betrieb, so daß die Wiener Schule in ihren jüngeren Sprößlingen in der angelernten Technik erstarrte, allein er bekundet auch aufs schlagendste, welch unläugbarer, tief gegründeter Beruf zur Instrumentalmusik jener Periode eingeboren war, und weist uns zurück auf dieselbe, als die

Digitized by Google

reichsten Quellen bergend, wenn es gilt, die moderne instrumentale Kunst in ihrer historischen Entwicklung zu studiren.

Als Schlußfigur in unserer Gruppe der göttlichen Philister stehe ein gar wunderlicher Heiliger: Franz Neubauer. Während die Genossen seiner Richtung meist exemplarisch rechtschaffene Leute und gesetzte ruhige Bürger waren, bildet er schon den Uebergang zu jenem modernen Künstlerthum, bei welchem etwas sociale Verkommenheit als ein Wahrzeichen der Genialität vorausgesetzt wird. Der Philister kämpft in ihm mit dem genial lüderlichen fahrenden Kunstproletarier. Von stets übersprudelnden, alles Maß und alle Schranke zersprengenden Künstlerlaunen besessen, hat er sich halb zu Tode componirt und halb zu Tode getrunken. Pleyel, obgleich er zehnmal mehr schrieb als Neubauer, componirte sich nicht zu Tod, sondern blos zum reichen Mann. Gewaltige Blitze des ächten Genius flammen hier und da auf in Neubauers Werken, aber zumeist nur, um alsbald in gedankenloser Trivialität oder in wüster Unordnung zu erlöschen. Es ist ihm mitunter gelungen, Gedanken in Töne zu fassen, kühn heranbrausend,

Digitized by Google

zornesmuthig, daß sie schier wie eine Weissagung auf Beethoven klingen, und unmittelbar daneben pflanzt sich dann wieder die platteste Alltäglichkeit, welche bis zu dem A B C der musikalischen Grammatik schülerhaft ist. So findet man meist in seinen Symphonien einen vortrefflich gelungenen Satz, alles übrige aber im äußersten Grade mittelmäßig. Man fühlt es da recht, wie der beklagenswerthe Meister die Ausdauer niemals finden konnte, ein in Begeisterung begonnenes Werk auch in Begeisterung zu Ende zu führen. Zum Exempel hat er eine Symphonie in C-moll geschrieben, wo das Finale in C-dur genau den Eindruck macht, als hätte der Componist im Gegensatze zu dem ersten vortrefflichen Mollsatz musikalisch schildern wollen, wie auf einen göttlichen Rausch ein höchst menschlicher Katzenjammer folgt.

Neubauers Werke sind selten geworden, denn wie er seine glücklichsten Gedanken wegwarf, so verschleuderte er auch seine ausgeführten Arbeiten. Gerade die besten sind Manuscript geblieben, viele verloren gegangen. Was im Druck auf uns gekommen ist, gibt kaum ein Bild des ächten Neubauer; denn es

Digitized by Google

sind meist auf Bestellung gearbeitete, nach dem Bedarf der Verleger zurechtgeschnittene Sachen, in welchen der Componist um so trockener und ärmer erscheint, je weniger sein unsteter Geist bei dem auferlegten äußeren Zwang aus sich herauszugehen vermochte. So existiren namentlich mehrere bei André erschienene Quartette, welche ein wahres Muster klassischer Unordnung und Unsauberkeit in Anlage und Ausführung bieten. Dagegen hat sich eine Anzahl handschriftlicher und gestochener Symphonien erhalten, in welchen unter allerlei Wust wahre Perlen zu finden sind. Wie Neubauer ein Vorläufer des in unsern Tagen so massenhaft angewachsenen proletarischen, vagabundirenden Künstlerthums war, so componirte er auch als ein Proletarier. Was ihm die Noth des Augenblickes abdrängte, das ward geschaffen, im nächsten Augenblicke hatte es der Meister vielleicht selber wieder vergessen. So soll er, da er die Klöster und geistlichen Stifter eine Zeit lang zu Ruhepunkten seines vagabundirenden Lebens ersah, eine große Zahl nicht unbedeutender Kirchencompositionen geschrieben haben. Man sieht also, er war recht eigentlich Gelegenheitsdichter, doch eben nicht im Goethe'schen Sinne des

Digitized by Google

Worts, sondern in dem traurigen Sinne, wie viele unserer modernen Literaten Gelegenheitsschriftsteller sind. Nicht wenige Compositionen entwarf er auf den Hausfluren und in der qualmigen Atmosphäre von Bier- und Weinschenken; sie athmen dann auch oft genug den Hauch dieses Luftkreises, in dem sie zur Welt gekommen. Als Neubauer in späteren Jahren zu einer gefesteteren Existenz sich durchrang, war sein Körper bereits so tief heruntergebracht, daß er die Frucht der bürgerlichen Consolidirung für seine Kunst nicht mehr ernten konnte. Er starb bereits im dreißigsten Lebensjahre. Während die meisten Genossen seiner Richtung sich einen guten Ruf als gediegene ehrsame Arbeiter erwarben, wenn man sie auch gerade nicht zu den selbständigsten Talenten zählen kann, steht er unter ihnen als der geniale Naturalist, der an allem Ueberfluß hatte, nur nicht an Ausdauer, gediegener Arbeitskraft, geistiger Harmonie. Von dem Lebenslauf seiner künstlerischen Genossen ist wenig zu berichten, er war meist einförmig und der Entwicklungsgang ziemlich gleichmäßig; bei Neubauer dagegen ist gerade die Irrlichtfahrt seines Lebens das Anziehendste, und seine Verwilderung

Digitized by Google

mit ihren Folgen macht ihn denkwürdiger als die eigentlichen Resultate seines Wirkens.

Schon der einzige Umstand charakterisirt Neubauers sociale Zerfahrenheit recht tief, daß man, ob er gleich eine große Anzahl von Compositionen unter seinem Namen veröffentlicht hat, doch nicht weiß, wie er eigentlich geheißen, ob Franz, Johann oder Christian Neubauer!

Ich nahm darum schon in meiner socialen Schrift über die „bürgerliche Gesellschaft" Anlaß, diesen Musiker als einen Propheten des modernen Künstlerproletariats darzustellen, und schließe diese Charakterskizze mit den Worten, mit denen ich dort den merkwürdigen Mann vom socialen Standpunkte zu zeichnen suchte:

„Der alte Neubauer, der, um als freier Künstler zu leben, bettelnd von Kloster zu Kloster zieht, und, mit Schillers Geiger Miller zu reden, „das Concert für was warmes gibt," und für eine Nachtherberge seine Compositionen verschleudert, die er anfangs im Weinrausche, später branntweintrunken in Kneipen oder auch auf den Hausfluren liegend, abgefaßt hat — dieses denkwürdige Exempel einer tief angelegten

Digitized by Google

aber verlüderlichten Genialität ist der rechte Repräsentant des alten fahrenden Musikantenproletariats.

Und als hätte der wunderliche Mann empfunden, daß es mehr ein socialer als ein künstlerischer Zwiespalt sey, der in seiner und seines Gleichen Person in die Künstlerwelt geschleudert werde, forderte er seinen entschiedensten socialen Antipoden zum musikalischen Zweikampfe heraus, den ehrsamen Bückeburger Bach, der ein so systematischer Bürger und Musiker war, daß er sich ein für allemal die Stunden festgesetzt hatte, in welchen an jedem Tage componirt werden mußte. Hier öffnet sich dem Freunde der Culturgeschichte eine ganz neue Welt voll der schroffsten Gegensätze. Die gemeine Redeweise sagt: jeder Musikant habe einen Sparren zu viel im Kopfe; das heißt ins Schriftdeutsche übersetzt: die Geschichte der Musik ist unendlich reich an socialen Originalstücken — und keiner hat sie noch bis jetzt nach dieser Richtung ausgebeutet."

Im musikalischen Zweikampfe mag wohl der gelehrte Bach das Feld behauptet haben; im socialen behauptete es leider der vagabundirende Neubauer. Er

Digitized by Google

bezeichnete den Uebergang von den göttlichen Philistern des achtzehnten Jahrhunderts zu den fahrenden Genies des neunzehnten. Und ob sich gleich noch genug Philister unter den letzteren befinden, so sind doch die „göttlichen Philister“ unter den modernen Musikern ausgestorben.

Digitized by Google

Digitized by Google

Zwei kleine Meiſter.

Digitized by Google

Digitized by Google

I.

Konradin Kreutzer.

(1849.)

Aus dem winterlichen Rußland kam im December 1849 die Kunde zu uns, daß der Lyriker unter unsern Operncomponisten, der sinnige schwäbische Frühlingssänger, Konradin Kreutzer, in Riga gestorben sey. Und das deutsche Volk nahm warmen Antheil an dieser Kunde, obgleich dies weder die alt gelehrten, noch die modern verkehrten Musiker begreifen konnten, denn beide behaupten — und mit Grund — der Dahingegangene sey in keinem einzelnen Stücke seiner Kunst ein großer Hexenmeister gewesen.

Kreutzer ist siebenundsechzig Jahre alt geworden. Tonsetzer, denen ihre Kunst eine so friedfertige, beruhigende Beschäftigung ist, wie sie ihm es gewesen, erreichen sonst gemeiniglich ein noch höheres Alter, aber merkwürdig ist es, daß sich der eigentliche

Digitized by Google

künſtleriſche Ruhm des ſiebenundſechzigjährigen Mannes erſt von den letzten fünfzehn Jahren her geſchrieben hat. Eine lange Reihe von Werken hatte er ſeit ſeinem Jünglingsalter veröffentlicht, aber erſt in ſeinem zweiundfünfzigſten Lebensjahre gelang es ihm, eine zündende größere Schöpfung hervorzubringen: „Das Nachtlager von Granada.“ Man hört es dieſer Oper wohl nicht an, daß ſie einen Zweiundfünfziger zum Componiſten hat. Sie machte ein wunderbares Glück, um ſo wunderbarer, da Kreutzer auch nachher kein ähnlicher Wurf mehr gelingen wollte, wie er ihm vordem nicht geglückt war. Das bezeichnet aber von vornherein auf's treffendſte den Lyriker, denn dieſer hängt wie kein Anderer von der Gunſt des Augenblicks ab. So ſoll Kreutzer in geweihten Stunden mit fabelhafter Geſchwindigkeit gearbeitet und gerade ſeine ſchönſten, von warmem Dichterhauche beſeelten Lieder ſo flüchtig hingeworfen haben, wie ſonſt nur der handwerksmäßige Kunſtbetrieb ſchafft. Andern Arbeiten Kreutzers fühlt man es dagegen recht unzweideutig an, wie mühſelig ſich der Componiſt abgeplagt hat und doch nichts Friſches und Neues erfinden konnte. Dieſe herüber- und

Digitized by Google

hinüberschwankende Abhängigkeit von der Gunst der Stimmung widerspricht dem Berufe des dramatischen Tondichters, der in's Große und Ganze arbeiten muß, wobei man ihm über der Harmonie und Ausrundung des Gesammtbaues schon einige Nachlässigkeiten im Einzelwerk nachsieht. Und diese Ausrundung des Gesammtbaues war es eben, welche Kreutzer bei größeren Entwürfen eigentlich nur ein einzigmal gelungen ist.

Kreutzers Lebenslauf ist höchst einfach; man merkt es wohl auch seinen Compositionen an, daß die unbeugsamen Mächte der äußeren Thatsachen des Lebens selten an seiner Seele gerüttelt haben mögen. Zu Mößkirch im Schwarzwald wurde er geboren und zwar an dem höchsten Festtage des musikalischen Kalenders, am Tage der heiligen Cäcilia. Von früher Jugend an standen ihm tüchtige Lehrmeister zur Seite, die ihn rasch durch die Lehr- und Gesellenjahre des musikalischen Studiums förderten. Zu einer Zeit, wo Andere noch jeden Schritt vorwärts in der Kunst dem Widerstreit der sie umgebenden Verhältnisse abtrotzen müssen, war es ihm vergönnt, in der persönlichen Nähe großer Tonsetzer durch den

Digitized by Google

unmittelbaren Eindruck trefflicher Aufführungen ſich anregen zu laſſen.

Die Wanderjahre ſeines Künſtlerthums führten ihn nach der Schweiz, nach Wien, Stuttgart und Donaueſchingen, wo er in der trefflichen Kapelle des Fürſten von Fürſtenberg wirkte und lernte. Und wie ein gütiges Geſchick ihm ſonſt freundlich entgegengekommen war, ſo hatte ihm, deſſen künftiger Ruhm in der Geſangcompoſition oder richtiger überhaupt in dem Geſange der Compoſition gegründet ſeyn ſollte, die Natur eine klangreiche Stimme verliehen, daß er zugleich als Inſtrumentaliſt und als Sänger ſich auszubilden vermochte.

Kreutzer hat hier und da dirigirt und an vielen Orten als praktiſcher Muſiker gewirkt. Ich wüßte nicht, welches Intereſſe ſich an die ſpecielle Herzählung dieſer Thatſachen knüpfen könnte, und noch viel weniger würde es nützen, das lange Regiſter ſeiner Compoſitionen hier auch nur gruppenweiſe anzudeuten. Denn Kreutzer gehört zu denjenigen Künſtlern, bei welchen ein einzelnes Werk als ſolches eigentlich keine ſonderliche Bedeutung hat, indem erſt in dem Widerſchein der Geſammtwirkſamkeit die Perſönlichkeit des

Digitized by Google

Meisters sich zu einer hervorragenderen Erscheinung abhebt.

Bekanntlich hat sich Kreutzer, der Schwabe, die Uhland'schen Lieder und Balladen mit besonderer Vorliebe zur Composition erwählt und den eigenthümlichen Ton derselben oft mit großem Glücke getroffen. Es ist aber diese Vorliebe für Uhland mehr als ein bloß zufälliges Begegnen, sie bezeichnet uns den ganzen kunstgeschichtlichen Standpunkt, welchen Kreutzer eingenommen, und dieser ist in der That sehr nahe verwandt mit dem der „schwäbischen Dichterschule." Wie Uhland, Kerner und die anderen Sangesgenossen aus Schwaben sich zu den älteren Romantikern verhalten, so verhält sich Kreutzer in seinen Tendenzen zu Karl Maria von Weber und seiner Richtung.

Damit soll nicht entfernt behauptet werden, daß die künstlerische Persönlichkeit Kreutzers so bedeutsam in unserer musikalischen Entwicklung dastehe, wie die Uhlands in unserer poetischen. Nur der Grundton, den beide anschlugen, Uhland in mächtigeren, Kreutzer in schwächeren Accorden, war derselbe.

Aus dem Gewirre der bunten Zauberwelt, welche die Romantik aufgeschlossen, griff Kreutzer das einfache

Digitized by Google

Lied heraus, gemiſcht aus jenen volksthümlichen Anklängen und jenem Grundton einer zerfließenden ſentimentalen Sehnſucht, wie dies ſchon Weber in ſeinen beſten Stunden vorgebildet.

Was Gutzkow von Uhland geſagt hat, das gilt in dieſem Sinne auch von Kreutzer: „Er zog die Glocken der Kapellen, ſtellte Hirtenknaben auf die Bergesgipfel und legte ihnen ſelige Lieder in den Mund. Er zauberte die Vergangenheit in verklärter Geſtalt aus den Keimen wieder auf, ließ noch einmal die alten Falken der Jagden ſteigen — ließ Sänger an die Pforten der Burgen um Einlaß klopfen, zauberte uns Jungfrauen auf den grünen Plan und Königsſöhne, die vorüberzogen und ſie liebten.“ So kann man weiter — wenn man die Bücher der Literaturgeſchichte aufſchlägt — faſt jedes Wort, in welchem man die ſchwäbiſche Dichterſchule gezeichnet findet, auch auf Konradin Kreutzer anwenden.

Die Zeit dieſer harmloſen Romantik iſt vorüber, in der Muſik faſt noch mehr als in der Poeſie. Schon dünkt uns das helle Grün des Kreutzer'ſchen Liederfrühlings matt und einfarbig, und wir fühlen es deutlich vor, daß in ſeinem „Nachtlager“ dem kommenden

Digitized by Google

Geſchlecht gar manche Situation kindiſch erſcheinen wird, die uns einſtweilen noch kindlich vorkommt.

Die romantiſche Schule ſpaltete ſich in zwei große Zweige, in eine kranke und eine geſunde Romantik. Die Einen ſtrebten hohen Zielen nach, aber wie im Fieberrauſche oder gar wie in jenem Katzenjammer, der ſich an das Erwachen aus demſelben knüpft, und den die kranken Leute vor Zeiten Weltſchmerz genannt haben. Die Andern faßten die Kunſt mehr als das ſinnige Spiel des weichen Gemüthes: ſie blieben geſund dabei, wie die meiſten Menſchen, welche nicht allzu hohen Dingen nachtrachten. Eine geſunde Muſik in dieſem Sinne hat Kreutzer geſchrieben gegenüber den franzöſiſirenden Neuromantikern mit der intereſſanten Bläſſe des Geſichtes. Aehnlich, nur durchdringender und ſiegreicher hat auch die ſchwäbiſche Dichterſchule dem jungen Deutſchland Widerpart gehalten.

Wenn Goethe von der ſchwäbiſchen Dichtergenoſſenſchaft ſagt, daß aus ihrem Kreiſe nichts „das Menſchengeſchick bezwingendes“ hervorgehen könne, dann gilt dies freilich in noch viel höherem Grade von unſerem harmloſen Kreutzer. Aber eben ſeine Antipoden, die muſikaliſchen Neuromantiker zeigten

Digitized by Google

es nur zu deutlich, daß zuletzt eine Musik des Wahnwitzes herauskommt, wenn der Tonsetzer in jeglicher Note etwas „das Menschengeschick bezwingendes" niederlegen will.

Kreutzer hielt die Liebe für das schlichte deutsche Lied, für den vierstimmigen Männergesang zu einer Zeit unter den Deutschen rege, wo die Einflüsse der Pariser Neuromantik gerade am gewaltigsten anströmten. Er war ein stiller Geist, kein Reformator, geschweige denn ein Revolutionär. Aber er hat doch nicht wenig dazu mitgewirkt, daß sich jener Umschwung, der von dem volksthümlichen deutschen Lied seinen Ausgang nimmt und der jetzt mit jedem Tage wieder unzweideutiger sich kund gibt, allmählig in die deutsche Tonkunst einschleichen konnte. Unsere deutschen Liederkränze und Sängerbünde sollten dessen eingedenk seyn und das Andenken des Verstorbenen ehren, der sehr frühe schon und in sehr ungünstiger Zeit das nämliche Ziel vorverkündet hat, nach welchem sie jetzt ihre Banner tragen. Sie dürfen auch schon darüber vergessen, daß Kreutzer ein Paar Schock Sentimentalität mehr, als gerade von Nöthen gewesen wäre, in den Kauf gegeben, um das widerstrebende

Digitized by Google

Publikum bei guter Laune zu erhalten. Und wenn Kreutzer in seinen Opern mitunter auch sich selbst vergißt und mehr mit französischem und italienischem Wesen kokettirt, als es von Rechts wegen einem deutschen Musikanten ziemt, dann ist er doch in seinen Liedern zumeist ein gut deutscher Meister gewesen.

In seinem „Nachtlager von Granada" hat Kreutzer das große Kunststück geliefert, eine Oper fast ohne Handlung durch lauter lyrische Situationen anziehend zu erhalten und den Mangel des dramatischen Lebens durch die Ueberfülle des lyrischen trefflich zu verhüllen. Man möge dies bewundern, aber man hüte sich es nachzuahmen! Es erscheint fast wie mehr als eine bloße Mißgunst äußerer Verhältnisse, daß es Kreutzer so schwer gehalten hat, sein „Nachtlager" in Paris zur Aufführung zu bringen, ja daß der Künstler auf dem Wege Rechtens die Advocaten zu Hülfe rufen mußte, um der französischen Theaterdirektion das Gedächtniß für eine deutsche Oper wieder etwas aufzufrischen. Denn diese lyrische Oper verträgt sich mit den französischen Begriffen von dramatischer Musik, wie Wasser mit Feuer. Und doch wird man diese Oper noch nennen, wenn man sie schon längst nicht

Digitized by Google

mehr aufführen mag, als ein Werk, das vor andern dazu beitrug, dem deutschen Männergesang in der Fremde Respekt zu erwecken.

Am liebenswürdigsten ist mir immer der Genius Kreutzers in einem seiner bescheidensten Werke erschienen: in der Musik zu Raymunds „Verschwender.“ Hier erhebt er sich in dem Liede des Bettlers, in der einfachsten Sangesweise, zu wahrhaft erschütterndem tragischem Ausdruck, wie ihm derselbe meines Wissens sonst nirgends so tief gelungen ist. Da mag man wohl merken, daß nicht die vielen Noten, nicht die fette Instrumentirung die höchste Macht der Töne in sich schließen, sondern daß eben der schlichte Liedesklang die größten Wunder wirkt. Kreutzer hat den volksthümlichen Ton Raymunds ausgezeichnet in seiner Musik zu treffen gewußt; er hat ihn nicht musikalisch localisirt, wie das vordem Wenzel Müller gethan, der die Noten in seinen Volkspossen nie anders als gut österreichisch setzen konnte, er hat ihn nationalisirt, zu einem deutschen Volkston erweitert. Aber auch dieser glückliche Wurf blieb bei Kreutzer — vereinzelt.

Ein jeder Sterbliche ist gequält von einem organischen Leiden, welches ihn immer da niederhält, wo

Digitized by Google

er einen Anlauf zum Vollendeten nimmt, da nun einmal die Vollendung nur bei der Menschheit und nicht bei dem Menschen sich erfüllen soll. Dieses organische Herzleiden läßt sich bei Kreutzer in dem Worte der Schrift aussprechen, daß unser Wissen und unsere Kunst Stückwerk sey. Hätte sich bei ihm das Stückwerk zum Ganzen fügen mögen, hätte er sich mehr frei machen können von dem guten oder bösen Stern der Stunde, er wäre ein vortrefflicher Meister geworden.

Aber auch ein anderes Wort der Schrift erfüllte sich an dem sinnigen Kreutzer. Jetzt, zwei Jahre nach seinem Tod,[1] beginnt sein nachgelassenes Werk „Aurelia" erst zur Aufführung auf den deutschen Bühnen durchzudringen. Und trotzdem, daß mittlerweile gerade die reflektirte und raffinirte musikalische Gedankenmalerei in der Oper, der Kreutzer gegenüber steht, wie ein harmlos singendes Kind, immer tiefer Wurzel gefaßt hat, finden die sinnigen Weisen seiner nachgelassenen Oper doch noch die alten warmen Freunde. Das ist der wunderbare Zauber des Sanges „von

[1] Diese Bemerkung wurde im Jahr 1851 niedergeschrieben.

Digitized by Google

Lenz und Liebe," der uns immer wieder jugendfrisch anmuthet, auch wenn wir altklug den Kopf schütteln über die seit Jahrhunderten in immer gleichem Ton wiederholte und doch nie ausgesungene Litanei. So ist und bleibt es auch mit den Liedern, die Kreutzers Landsleute, die schwäbischen Poeten, gesungen.

In jeder künstlerisch überreizten und überbildeten Zeit bleiben einzelne anspruchslose Talente übrig, die in unbefangener Einfalt, gleich als lebten sie in einer andern Welt, weiter schaffen und dadurch kraft des Gegensatzes zu höherer Wirksamkeit kommen, als ihnen außerdem zu Theil geworden wäre. Solch ein liebenswürdiger Charakter, dessen kunstgeschichtliche Bedeutung wesentlich erst geschaffen wurde durch den Gegensatz der andern Zeitrichtungen war Konradin Kreutzer. Und jenes andere Wort der Schrift, daran uns seine Wirksamkeit gemahnte, heißt: „Gott ist im Schwachen mächtig."

Digitized by Google

II.

Albert Lortzing.

(1851.)

Ein Tondichter, dessen Lieder im Munde des ganzen Volkes leben, muß erst sterben, damit die Leute sich wieder erinnern, daß diese Lieder sich nicht von selber zusammengewoben haben, sondern daß der verstorbene Kapellmeister des Friedrich Wilhelmstädter Theaters in Berlin eben jener gewisse Lortzing war, der sie gemacht hat. Erst als man den Mann von berühmtem Namen und verschollener Existenz zur Gruft geleitet, erfährt die Welt, daß er seiner Familie nichts weiter als nur dieses berühmten Namens karges Erbtheil hinterläßt, und an dem Tage erst, wo das Trauergefolge der Künstler den silbernen Lorbeerkranz, den eine vergangene Zeit Lortzing geschenkt, hinter dem Sarge herträgt, um den grünen Zweig, den ihm nun bei seinem Tod plötzlich wieder die Gegenwart

Digitized by Google

reicht, mit ihm unter die Erde zu ſenken, erſt an dieſem Tag fällt es den Theaterdirektionen bei, daß eben dieſer perſönlich verſchollene Lortzing es war, deſſen Schöpfungen ihnen ſeit Jahren ſo oft die Kaſſen gefüllt haben.

Lortzing hat in ſeinen perſönlichen Schickſalen wie in der ganzen Tendenz ſeines Künſtlerthums eine ſtarke Aehnlichkeit mit Konradin Kreutzer. Beide waren bei ihrer künſtleriſchen Anſpruchsloſigkeit populär geworden, aber den ſeltenen Ruhm, dem Volke ins Herz hinein geſungen zu haben, mußten Beide erkaufen mit einem unſtäten, unter Enttäuſchungen und Entſagungen durchgerungenen, oft ſtark proletariſchen Lebenslauf. Kreutzer hatte im Alter an einer ruſſiſchen Provincialbühne ſeine Exiſtenz ſuchen müſſen, und als er geſtorben, war es der Pietät der Nation anheimgegeben, für ſeine Hinterlaſſenen zu ſorgen. Nach Lortzings Tode gab ſein Freund Düringer eine Biographie und Briefe des Verſtorbenen zum Beſten ſeiner Kinder heraus. Es iſt dies Büchlein ein Aktenſtück zur Geſchichte unſeres ſocialen Elendes, welches uns belehrt, daß die Zeiten des armen Poeten, der ſein Alter dem Armenſpital verſchreiben muß,

Digitized by Google

um die Kraft ſeiner Jugend der künſtleriſchen Verherrlichung der Nation opfern zu dürfen, noch lange nicht vorüber ſind, und aber auch, daß Lortzing, der mit der einfältigen Sangesweiſe des Volkes begnadet worden war, zugleich jene ſtill entſagende Gottergebenheit mit zum Geſchenk erhalten hatte, welche das ſogenannte „eigentliche“ Volk, das heißt das arme Volk in Deutſchland ſtets in ſo heldenmäßiger Weiſe bewährt hat.

Es gemahnt uns das Schickſal dieſer beiden volksthümlichen Tonſetzer an das tragiſche Ende eines verwandten älteren Meiſters der Volksoper, Ferdinand Kauers, des Componiſten des „Donauweibchens.“ Es iſt eine kleine Geſchichte und ſie klingt uns wie ein Gedicht voll tiefſinniger Symbolik. Längſt war der Wiener Muſiker, deſſen Volksopern den Bühnen ſo viele Tauſende eingebracht, als ganz verarmter Mann vergeſſen, verſchollen oder todt geglaubt, als im Frühjahr 1830 plötzlich die Nachricht ſich verbreitete, daß bei der furchtbaren Ueberſchwemmung, welche in der Nacht des 1. März mit reißender Schnelligkeit die Geſtade der Donau verwüſtete, ein achtzigjähriger Greis, der in dem Untergeſchoſſe eines

Digitized by Google

Häuschens am Ufer elend, unbekannt, nur in seinem Notenkrame lebte, nur mit genauer Noth dem Tode entronnen sey, seine letzte Habe aber, vor allem den theuren Notenschatz, das Gut, von welchem seine Erinnerung gezehrt und dem Verkümmerten einen Rest von Lebensmuth erhalten, verloren habe. Kurze Zeit irrte der Verunglückte noch am Bettelstabe umher, bis er vor gänzlicher Entkräftung starb. — Das war Ferdinand Kauer gewesen, ein Mann, dessen Popularität seiner Zeit durch halb Europa gegangen war, der Componist des Donauweibchens. Das Donauweibchen, die Nixe des vaterländischen Stromes, zu deren Verherrlichung er seine zwei besten Tongedichte gesungen, hatte zuletzt auch den lebensmüden Tondichter zu sich hinabgezogen. Sie hatte mitleidsvoll dafür gesorgt, daß noch ein Strahl der Poesie auf den Lebensabend des armen alten Mannes falle, dem die undankbaren Menschen nur noch die gemeine Prosa eines in Verkommenheit und Vergessenheit langsam absterbenden Proletariers übrig gelassen hatten.

Digitized by Google

Ein Künstler, der nicht mehr scheinen will als er wirklich ist, der in seinem Schaffen sich nicht abängstigt mehr zu werden als er nach Gottes Gabe zu werden vermag, der nicht über sich selbst hinaus will, der seine Werke, nicht seine Person in den Vordergrund stellt, ein Mann, der überall zu brauchen ist und gerade darum nirgends recht ankommt, ein nicht blos persönlich, sondern auch ästhetisch bescheidenes Talent — diese heutzutage so seltene Erscheinung war Lortzing.

Er war kein epochemachender Musiker, er hat das auch gar nicht seyn wollen. Hätte er's seyn wollen, er wäre darüber verunglückt wie Hunderte seiner Genossen. Sein Entwicklungsgang liegt klar vor uns; er ist nicht der eines Genies. In der Theaterwelt aufgewachsen, ward es dem begabten Schauspieler und Sänger allmählig ein Bedürfniß, vom Reproduciren zum Produciren überzugehen. Spielend und nachahmend kam er zum Schaffen, und das Schaffen blieb ihm allezeit Spiel und Nachahmung. Es waltet nicht die stätige organische Herausbildung eines die ganze Künstlerpersönlichkeit erfüllenden Grundgedankens in der Genesis seiner Werke

Digitized by Google

Man kann im Gegentheil ſagen: Lortzing probirte ſo lange bis es ging, und der glückliche Inſtinkt ließ ihn zu guter Stunde den Punkt finden, wo es vortrefflich gegangen iſt. Von bewußter Tendenz war vollends und zum Glück gar keine Rede.

Lortzing war durchaus naiv, auch naiv in dem Zuſammenſchweißen der fremdartigſten Formen. Wenn ihm die eigenen Gedanken ausgingen, dann lehnte er ſich harmlos, wie wenn ſich's von ſelbſt verſtünde, an fremde an. Dergleichen iſt nur noch in der Muſik möglich, die neben dem raffinirteſten Bildungsſtandpunkt doch auch zugleich wieder den kindlichſten unter den modernen Künſten behauptet hat. In der gleichzeitigen Literaturgeſchichte läßt ſich darum kaum eine rechte Parallele für Lortzing finden. Man hat ihn einen Eklektiker genannt. Aber der ächte Eklektiker ſchleppt im theoretiſchen, kunſthiſtoriſchen Bewußtſeyn die Formen und Farben aller Zeiten herbei, um daraus die bunte Moſaik des vermeintlich Vortrefflichſten zuſammenzufügen; er ſetzt die Jupitermaske auf den Torſo des Hercules und flickt die Beine des belvederiſchen Apoll unten an, und meint, nun habe er ein Gebilde erzeugt, welches das combinirte

Digitized by Google

Ideal männlicher Schönheit darstelle. Das paßt nicht auf Lortzing, dem jede theoretische Tendenz himmelweit ab lag. Nicht weil er ein Kunstgelehrter gewesen wäre, sondern gerade umgekehrt, weil er kein Kunstgelehrter war, läßt er allerlei widerstrebende Gedanken und Formen, fremde und eigene, so arglos neben einander herlaufen.

Die Kritik ward bei ihm niemals, wie bei den meisten modernen Künstlern, zur zehnten Muse. Daher das sonnig helle, frühlingsartige, was uns so lieblich in Lortzings Gebilden anmuthet. Die Wolkenschatten der Reflexion haben den blauen Himmel seines heitern Kunstspiels niemals verdüstert. Auch sein Spiel auf der Bühne wird als leicht, munter und stets natürlich geschildert. Er ist sein ganzes Leben ein Naturkind geblieben, und die sind bekanntlich sehr rar in unserer reflectirten Zeit.

Wenn man sieht, wie heutzutage, namentlich seit dem Vorgange von Berlioz, die Musik zu einer apokalyptischen Allegorie gemacht werden soll, darinnen jeglicher Sinn und Unsinn der Zeit in fabelhaften Tonbildern verzeichnet stehe, wenn man beispielsweise liest, wie die absolute Kritik neuerdings entdeckt hat,

Digitized by Google

daß sich von Beethovens dritter Symphonie in Es dur zur neunten in D moll der unverkennbare Fortschritt vom Republikanismus zum Socialismus kundgebe, dann thut es einem ordentlich wohl, daß doch auch noch Leute wie Lortzing mit uns lebten, die so vergnüglich und unbefangen mit den unschuldigen Tönen spielen konnten, und gar nichts weiter gewollt haben als eben ein lustiges Spiel. Die sinnige, wenn auch flache Klarheit gewinnt unendlich durch dieses Relief des tiefsinnigen musikalischen Wahnwitzes.

Jenen ohne äußeren Erfolg und innere Befriedigung sich abquälenden reflectirten Musikern, denen es bange wird, als hätten sie eine Dummheit gemacht, wenn ihnen einmal zufällig eine natürliche, einfache Melodie in die Feder fließt und die dann so lange an dieser Melodie zwicken und zerren, bis sie glücklich allen natürlichen Fluß verloren hat, jenen musikalischen Tendenzkrämern ruft der populäre Erfolg jedes Lortzing'schen Werkes die Moral zu, mit welcher St. Johannes seinen zweiten Brief beschließt: „Kindlein, hütet euch vor den Abgöttern!"

Lortzing dichtete, setzte, spielte, sang seine Opern selbst, führte heute die Regie derselben, morgen den

Digitized by Google

Kapellmeisterstab. Es gemahnt das an jene Zeit, wo noch der alte Mattheson in einer von ihm componirten Oper in den ersten Akten einen Helden sang und, nachdem er sich im dritten erstochen hatte, im vierten und fünften Akt ins Orchester hinabstieg und die Aufführung persönlich zu Ende leitete. An allen möglichen Arten von Theatern, großen und kleinen, hat Lortzing auf seines Lebens wechselvoller Wanderfahrt gewirkt. Dem bescheidenen Mann ist keine künstlerische Aufgabe zu klein gewesen.

Als Musiker an sich betrachtet, war Lortzing fast Dilettant, aber als theatralischer Musiker war er Mann vom Fach. Bei den meisten lebenden Operncomponisten ist das Umgekehrte der Fall. Darum registrirt die Kunstgeschichte bei diesen nur die Partituren, bei Leuten wie Lortzing die Aufführungen. Er erscheint hier verwandt jenen dichtenden Schauspielern, die von Iffland bis zu Devrient und Benedix und der Birch-Pfeifer in der Dichtung über einen gewissen Dilettantismus nicht hinauskommen, aber durch die theatralische Meisterschaft der Anlage diese Schwäche wieder leidlich wett machen. Lortzings Opern spielen und singen sich daher gleichsam von

Digitized by Google

ſelber, weil jede einzelne Nummer von vornherein als bühnengemäß empfangen und ausgetragen wurde.

Hätte Lortzing eine tiefere Bildung beſeſſen, er würde nicht ſo leicht über die Selbſtkritik hinweggeſchlüpft ſeyn. Er würde gerundeter, reifer, durchdachter gearbeitet haben, er hätte manche Plattheit des Textes und der Muſik, die ihm in die Feder gefloſſen iſt, ausgeſtrichen, aber wenn er ans Ende einer Partitur gekommen wäre, dann würde er ſie wahrſcheinlich von vornherein ſo lange wieder überarbeitet haben, bis jede einfache Wirkung zerſtört geweſen wäre, oder er hätte ſie dann wohl gar auch gleich von vorn bis hinten wieder zerriſſen. Um ſo leicht zu produciren, wie es Lortzing gethan, dazu gehört in unſerer Zeit eine gewiſſe naive Bildungsloſigkeit. In ganz ähnlicher Weiſe bringt z. B. der kritiſch ſehr harmloſe Roderich Benedix fortwährend ganz praktiſche, gefällige Luſtſpiele auf die Bühne, während faſt alle Talente von tieferer Bildung an dem Verſuche eines Bühnenluſtſpiels ſcheitern. Wie Mendelsſohn durch ſeinen Bildungsreichthum zu muſikaliſchen Erfolgen ſich durchdrang, ſo gewann Lortzing den Preis des thatſächlichen Erfolges über

Digitized by Google

manchen weit reicher Begabten durch die Naivetät seiner Bildungsarmuth! Darin zeigt sich die künstlerische Zerfahrenheit des Zeitalters, daß solche Gegensätze ganz gemüthlich neben einander bestehen; ja zu gleichen äußeren Resultaten kommen können.

Das ganze Naturell unseres Componisten machte ihn zum geborenen Widersacher jener überwürzten, reflectirten Tendenzmusik der französischen Neuromantiker, welche die deutsche Oper so lang beherrschte und noch beherrscht. Sein glücklicher Instinkt leitete ihn auf den einzigen Punkt, wo ein Mann wie er dieser Richtung sieghaft die Spitze bieten konnte. Er griff das deutsche Volkslied auf, und wob es in mannigfacher Veränderung und Nachbildung als den köstlichsten Schmuck in seine Opern ein. So schlug sein „Zaar und Zimmermann" durch; die Lieder haben dieses Werk flott erhalten. Und während der Meister daheim mit deutschen Künstlersorgen rang, machte das Zaarenlied die Reise um die Welt. Zumeist dieser glückliche Gedanke, die volksthümliche deutsche Liedesform aus der Posse auch in die höhere komische Oper herüberzunehmen, hat Lortzing zum berühmten Componisten gemacht. Die Lieder haben seinen Opern

Digitized by Google

jenes Stück kunſtgeſchichtlicher Bedeutung gegeben, welches ihnen außerdem wohl ſchwerlich zu Theil geworden wäre. Lortzing trat in die Reihe der muſikaliſchen Reformatoren, ohne es ſelber zu wiſſen und zu wollen. Nachdem er ſeinen Zaaren und den Wildſchütz geſchrieben, hätte man ſo frei ſeyn dürfen, ihm zu ſagen, daß er der beſte Meiſter der komiſchen Oper unter den damals lebenden deutſchen Componiſten ſey. Der beſcheidene Mann würde ſich vielleicht darüber gewundert haben. Er machte in den Liedern Front gegen die franzöſiſche Neuromantik, während er noch in den Arien und Enſembles ganz gemüthlich allerlei bunten Flitter von derſelben borgte. So naiv kann wiederum blos ein Muſiker verfahren. Der Genius des deutſchen Liedes iſt auch bei ihm im Schwachen mächtig geworden. Lortzing erfaßte das deutſche Volkslied durchaus nicht in ſeiner Tiefe, in ſeiner hiſtoriſchen Weihe, wie das Mendelsſohn gethan; im Gegentheil, das deutſche Volkslied erſcheint bei ihm meiſtens in ſeiner Verflachung, oft genug auch mit modernen Manierismen verbrämt. Aber dadurch legt das Volkslied eben um ſo glänzenderes Zeugniß ab von der unverwüſtlichen ihm eingeborenen

Digitized by Google

Kraft und Frische, daß es selbst in seiner Verwässerung noch so magisch wirken konnte.

Man kann sagen: in dem volksthümlichen Element schlägt sich bei Lortzing sehr häufig der Beischmack des spießbürgerlichen Philisterthums nieder. Das sage ich nicht, um ihn herabzusetzen. Denn ich denke dabei nicht an den ledernen Philister unserer modernen bürgerlichen Gesellschaft, sondern an jene, „göttlichen Philister" aus der Musikgeschichte der Rococozeit, wie ich sie oben zeichnete. Wie diese den berechtigten gemüthlichen Dilettantismus in die Hausmusik brachten, so pflanzte Lortzing die Nachklänge desselben auf der Bühne fort. Dieser deutsche göttliche Philister aber ist ein humoristischer Geselle und jedenfalls zehnmal besser als der blasirte Geck, der in den Pointen der neuen französischen komischen Oper musikalisch leibhaftig geworden ist. Flotow, in vielen Stücken ein glücklicher Nachahmer Lortzings, hat in seiner musikalischen Komik mitunter den bedenklichen Fortschritt vom deutschen Philister zum Pariser Gecken gemacht. Die deutsche Oper ist dadurch nur um eine Krankheitsform reicher geworden.

Selbst die vielen kleinen Späße, Schnurren und Improvisationen, welche Lortzing in die Textbücher

Digitized by Google

seiner Opern eingestreut hat, sind meist etwas philiströs. Dies stimmt zu dem Gesammtbilde unseres Meisters. Der Ton der musikalischen Romantik, den er in seinem „Waffenschmied" anzuschlagen versuchte, ist nur da geglückt, wo der alte deutsche Spießbürger gezeichnet werden soll, das ritterliche Element fällt ab daneben. In der Zauberoper Undine, wo sich Lortzing zu der musikalischen Zeichnung des zarten schattenhaften Traumlebens der Geisterwelt verstieg, sind ein paar recht handfest derbe Trinklieder das musikalisch eigenthümlichste geworden.

Hier scheidet sich die Art, wie Lortzing das deutsche Volkslied für die Oper ausgebeutet hat, recht grell von der wie es Karl Maria v. Weber gethan. Weber idealisirt das Volkslied, er durchleuchtet es mit dem mährchenhaften Zauberschein seiner romantischen Seelenstimmung: Lortzing macht die Natürlichkeit des Volksliedes wo möglich noch natürlicher, so recht bürgerlich familiär, etwas hausbacken, doch meist ohne platt zu werden. Die aristokratischen Figuren und Situationen in seinem „Wildschütz" sind minder glücklich, der philisterhaft zopfige Dorfschulmeister dagegen ist unübertrefflich gelungen. Der Drang,

Digitized by Google

das Wesentliche der musikalischen Komik in dem Humor der Philistrosität aufzusuchen, ist für die deutsche Oper seit Dittersdorf fast ununterbrochen charakteristisch geblieben. Darin liegt gerade der unverlöschbare Reiz der Dittersdorf'schen Musik, daß ihr Schöpfer so ein göttlicher Philister gewesen ist. Es hat sich sogar ein stehender Formalismus der musikalischen Komik an diese Erscheinung geknüpft, dem auch Mozart und Haydn sich nicht entwinden konnten, und diese Formen des philiströsen Spaßes in Tönen sind dann in dem Erbschaftswechsel eines Jahrhunderts als ein „Inventarium des eisernen Viehes" zuletzt bis auf unsern Lortzing herübergekommen. Der Bürgermeister van Bett in seinem „Zaar und Zimmermann" ist der rechte Repräsentant von solch ergötzlicher musikalischer Philisterhaftigkeit; er ist aber auch den Dittersdorf'schen Spießbürgern ganz aus dem Gesicht geschnitten. Lortzing hat die Bedeutung des guten Fundes wohl zu schätzen gewußt, denn er hat nachgehends immer aufs neue wieder nach dieser Schablone gearbeitet.

Es ist bemerkenswerth, daß die deutschen Maler ungefähr zur selben Zeit die philiströsen Zöpfe als besten Stoff und dankbarste Form der modernen

Digitized by Google

Carikatur auszubeuten begannen, wo Lortzing eben das gleiche Geschlecht mit so großem Erfolg musikalisch carikirt hatte. Gerade weil Lortzings Komik oft so philiströs ist, hat sie ein so ungeheures Publikum gefunden. Wer in Schimpf oder Ernst an den Philister appellirt, der ist in Deutschland immer sicher, daß seine Berufung Gehör finde.

Das Geschlecht der unbefangenen Künstlernaturen, die sorglos nur singen, weil ihnen Gesang gegeben, verschwindet mit jedem Tag mehr. Lortzing war in diesem Sinn eine seltene, man möchte sagen eine verspätete Erscheinung. Das Volk wird seine Lieder noch weiter singen und — wie er selber gethan — spielend umbilden, wenn es von seinem Namen längst nichts mehr weiß. Aber in der Kunstgeschichte wird man diesen Namen und die mit ihm gestempelten Werke verzeichnen als ein denkwürdiges Zeugniß von den Erfolgen eines ganz einfachen und bescheidenen, aber von der Reflectirtheit und dem ästhetischen Egoismus der Zeit unberührten Talentes, neben der unsäglichen Unfruchtbarkeit und dem niederschlagend erfolglosen Ringen so vieler weit reicher und höher begabten Geister.

Digitized by Google

Georg Onslow.

Digitized by Google

Digitized by Google

„On slow!“ — langsam voran! — heißt der mit dem Namen spielende Wappenspruch des edlen englischen Geschlechtes der Onslow. Die Chronik — oder der genealogische Mythus — des Tonkünstlerlexicons berichtet, daß der berühmte Componist ein Sproß jenes Hauses gewesen. Nimmt man den Spruch nicht in seiner trivialen Nebenbedeutung, wie man ihn in Deutschland wohl dem Landsturm von Krähwinkel auf die Fahne zu schreiben pflegt, sondern als das Motto einer stätigen, langsam, aber um so kräftiger und gesunder ausreifenden Entwicklung, dann hat ihn Georg Onslow mit hohen Ehren auch als Künstler geführt. Denn wenige moderne Künstlernaturen werden zu nennen seyn, die in ihrem Schaffen von Anbeginn so sicher und fertig auftraten,

Digitized by Google

und dann so gemessen, schrittweise und ohne Abschweifungen nach dem einmal gesteckten Ziel vorgingen wie dieser Meister. Wenn man will, so mag man in diesem Charakterzug den Engländer erkennen, während außerdem der Musiker Onslow mit dem Heimathlande seiner Familie in keinem künstlerischen Zusammenhang steht, und am allerwenigsten für einen englischen Componisten gelten kann.

Seine Werke gehören vielmehr wesentlich der Geschichte der deutschen Musik an, und Deutschland hat die Pflicht, das Andenken dieses fremden, aber als Künstler bei uns eingebürgerten Meisters ganz besonders in Ehren zu halten.

Der junge Onslow verließ sein Vaterland, er brach mit den Vorurtheilen seines Standes und seiner Familie, um nach Deutschland zu ziehen und zu den Füßen Beethovens zu sitzen. Mit einer seltenen Zähigkeit und Ausschließlichkeit gab er seine beste Kraft an diejenige Gattung der Tonkunst hin, die allezeit fast nur das Eigenthum deutscher Meister gewesen ist, an die höhere Kammermusik. Den Mittelpunkt seines künstlerischen Schaffens bildet das Streichquartett. Keine andere Nation ist uns in

Digitized by Google

dieſer reinſten und edelſten Blüthe der Kammermuſik entfernt gleichgekommen. Nur zwei Meiſter einer fremden Nationalität haben das Streichquartett mit ſolchem Erfolg zu ihrem Hauptfach erkoren, daß ſie — nach der Zahl wie nach dem Gehalt ihrer Werke — mit unſern bedeutendern Quartettſchreibern ſich meſſen konnten: Boccherini und Onslow. Beide lehnten ſich aber an deutſche Vorbilder. Und zwar war Boccherini nach und mit Haydn der älteſte Quartettcompoſiſt, der dieſe herrliche neue Kunſtform ſchaffen half, und mit Onslow haben wir den letzten aus der Reihe jener Tonſetzer begraben, die ausſchließlich durch die höhere Kammermuſik groß wurden. Denn man ſchreibt wohl noch hie und da Quartette, aber Quartettſchreiber von Profeſſion, die, wie der alte Franz Krommer, ihr ganzes Leben lang faſt nur Kammermuſik ſetzten und ihre Quartette und Quintette nach dem Hundert zählen konnten, gibt es jetzt nicht mehr. Onslow war der letzte Meiſter dieſer Art.

Die Blüthezeit Onslows fällt in jenes muſikaliſche Zwiſchenreich, welches ſich — namentlich für die inſtrumentale Tondichtung — vom Tod Beethovens bis zu dem allgemeinern Durchdringen Mendelsſohns

Digitized by Google

erſtreckt. Damals glänzte Spohr, der den weichen, elegiſchen Ton einer romantiſchen Lyrik, wie ihn Fouqué und Brentano in ihren beſten Liedern niedergelegt, mit geiſtvoll feiner Technik — ohne Vergleich ordentlicher, ſauberer und ſchulgerechter als die romantiſchen Poeten — auch ins Streichquartett hinüber trug. Andreas Romberg war noch nicht ganz vergeſſen, obgleich die Romantiker ſein gedehntes Formenſpiel und die farbloſe Correktheit ſeiner contrapunktiſchen Durchführungen bereits etwas langweilig zu finden begannen; dagegen hatte der ſiebzigjährige Krommer, der mit merkwürdiger Biegſamkeit alle Entwicklungsphaſen der Kammermuſik von Haydn bis Spohr nicht nur miterlebt, ſondern auch im eignen Schaffen mit durchgemacht hatte, in ſeinen alten Tagen noch einmal die neue romantiſche Weiſe in ſeinen letzten großen Quintetten anzuſtimmen verſucht. Es erwartet aber dieſer beſcheidene Mann, der eine lebendige hiſtoriſche Encyklopädie des Streichquartettes geweſen iſt, heute noch ſeine gebührende Anerkennung und Schätzung. Peter Hänſel trieb ein anmuthiges Spiel mit dem heitern Wohlklang Mozart'ſcher und Haydn'ſcher Formen; Franz Schuberts

Digitized by Google

wunderbar phantastische Klavierphantasien für Streichquartett waren damals zwar schon genannt, aber noch wenig bekannt; Cherubini's drei köstliche Quartette wurden nur erst von einer kleinen Schaar von Kennern verstanden und genossen, von vielen als verfehlte Versuche mit Achselzucken bei Seite gelegt. Mitten in diesen immer noch glänzenden Epigonenkreis, der dem gleichzeitigen Kreis der poetischen Epigonen in vielen Stücken so nahe verwandt war, trat Georg Onslow.

Die verschiedenartigen Elemente aller der angedeuteten Richtungen spiegeln sich in seinen Werken. Er nahm sie aber nicht äußerlich auf, sondern verarbeitete sie selbständig, mitunter eigensinnig, zu einem Ganzen, welches oft schöner wäre, wenn bei ihm nicht bereits der Dämon der Originalitätssucht hervorlugte, der immer da auftaucht, wo die ächte Originalität theuer wird, und der dann weiter im ausgedehntesten Maße namentlich unsern neuesten Componisten das Concept verwirrt. Die verzweifelnde Angst, ob man auch ja in jeder Note neu sey, ist zu einem verzehrenden Fieber unter den Tondichtern geworden. Man kann aber bizarr, barock, manierirt

Digitized by Google

ſeyn, und iſt doch nicht neu. Dies zeigt mitunter ſchon Onslow. Freilich ſteht er in dieſem Punkt noch wie ein wahres unbefangenes Naturkind einem Wagner oder Schumann gegenüber.

In den Formen lehnt ſich Onslow an Beethoven; er ſpitzt ſie aber zu, er veräußerlicht ſie mehr als er ſie fortbildet. Es fehlt ihm der große freie Strom der Melodien und Accorde. Seine Perioden ſind knapp und kurz, nicht knapp aus Züchtigkeit und Beſcheidenheit und naiv in ihrer Kürze, wie bei den alten Meiſtern, ſondern pointirt, epigrammatiſch knapp, wie Leute ſchreiben, welche düfteln und klügeln und ein ſauber gefeiltes Stückchen zierlich zum andern fügen, bis zuletzt ein Ganzes entſteht, welches man nur ebenſo langſam und vereinzelt auf ſich wirken laſſen kann, wie es langſam und ſtückweiſe entſtanden iſt. In dieſer pointirten Knappheit liegt auch das eigenthümlich ſchwierige der Ausführung von Onslow's Quartetten. Auf den erſten Blick ſcheinen ſie nicht ſchwer zu ſpielen, namentlich in den begleitenden Stimmen, aber im Zuſammenſpiel macht bald hier bald da eine unerwartete rhythmiſche Wendung, eine ſeltſame Modulation, ein verirender

Digitized by Google

Stimmeneinsatz auch den gewiegten Musiker stutzig. Bei einer Onslow'schen zweiten Geige oder Bratsche erprobt sich's, wer ein recht kaltblütiger Taktzähler und Notenleser ist.

So weicht bei aller Aehnlichkeit in äußerlich technischen Dingen Onslow auch in seiner allgemeinen musikalischen Tendenz weit ab von Beethoven. Onslow ist in seinen Quartetten ein feingebildeter, geistvoller Weltmann. Seine Grazie, seine Eleganz, seine schön geglättete Formenplastik ist sein bestes Theil. Selten hat er die schwermüthige Klage eines Adagio's ausgesungen, ohne zugleich feine Züge des Humors ironisch hineinzuweben. Dramatisch bewegt wird er selten, tragisch, wie Beethoven in einzelnen Quartetten, niemals. Er ist auch kein Lyriker des Instrumentalsatzes wie Spohr, wie mitunter Mendelssohn und Schubert. Aber ein trefflicher Epiker ist er, der uns fesselnde Mährchen mit tausend überraschenden, geistreichen Wendungen erzählt, nicht in der treuherzigen Homerischen Naivetät des großen Epikers Haydn, sondern wie Tieck, wie Brentano, wie Platen. Jene romantische Ironie, die bei dem volksthümlichen Karl Maria von Weber nur erst ein

Digitized by Google

klein wenig im Hintergrund lauert, ist bei dem viel vornehmeren Onslow bereits durchaus in den Vordergrund getreten. Ueberwältigender großer Affekt, glühende Leidenschaft, weiche Schwärmerei ist ihm fremd. Es drängt ihn wohl zu kräftigen Accenten des musikalischen Ausdrucks, zu einer bewegten Herzenssprache, ja er ist oft übermäßig freigebig mit deren äußeren Wahrzeichen, mit pathetischen Rhythmen und Modulationen, aber überwältigen von verzehrender innerer Gluth läßt er sich niemals. Er ist immer nur so weit leidenschaftlich als ein vollendeter Gentleman in gewählter Gesellschaft leidenschaftlich seyn darf, aber er ist dabei viel zu geistvoll, viel zu formgewandt, um frostig oder langweilig zu werden.

Nur bei einer solchen Natur war es möglich, daß Onslow auf der einen Seite in Form und Ausdruck so eigenartig seyn konnte, daß jeder der nur einige seiner Werke studirt hat, in allen übrigen sogleich diesen Meister wieder erräth, während derselbe doch die verschiedenartigsten Richtungen seiner Zeit in sich aufnahm. Seine Eigenart ist eben mehr Manier als Styl. Der gewandte Weltmann lernt vielerlei Sitten, vielerlei Menschen und Nationalitäten

Digitized by Google

kennen; er nimmt vielleicht unbewußt von all den tausend bunten Erscheinungen, die an ihm vorüberstreifen, etwas auf in sein Wesen, und wird gerade dadurch, was man eine interessante Persönlichkeit nennt. Aber er behält darum doch wieder im allgemeinen auch seine eigene Sitte und Art. So hat Onslow, ob er gleich deutsche Quartette schrieb, doch auch niemals verläugnen können, daß er lange in Frankreich gelebt, er spricht mitunter ein bischen französisch in seiner deutschen Hausmusik. Man wundert sich gar nicht darüber; denn es gehört ja wohl noch immer zu einem feinen vornehmen Mann, daß er einen leichten französischen Anflug zeige. In den anapästischen Zweivierteltaktsrhythmen der Onslow'schen Finales klingt der französische Chanson in unser Quartett herüber, und in dem gelegentlichen Mißbrauch, den er mit verminderten Septimenaccorden und chromatischen Harmonien treibt, reckt der französische Neuromantiker schon ein wenig das Haupt hervor, und deutet mit schalkhafter Miene auf Berlioz und Genossen. Allein Onslow benützt blos dieses fremdartige Wesen zu gelegentlichen pikanten Effekten; er läßt sich nicht davon beherrschen, er

Digitized by Google

kokettirt eine Weile mit den Uebertreibungen der Neuromantiker, und spottet dann selber wieder darüber. So lange er sich nun im Gebiete des Zierlichen, Anmuthigen, Humoristischen hält, erscheint dies alles höchst liebenswürdig, so wie er aber zu ernsteren Aufgaben vorschreitet, wird es widerwärtig.

Die früheren Arbeiten Onslow's, in denen er sich bescheidet elegante, graziöse Kammermusik zu schreiben, stehen daher künstlerisch weit höher als viele seiner späteren. Von Anbeginn trat er als ein fertiger Meister auf. Sein erstes Werk (drei Streichquintette) zeigt schon den ganzen Onslow. Es ist da nichts schülerhaftes, dilettantisches mehr, kein Umhertasten und Probiren; der Musiker steht bereits ganz fest in seiner Manier. Auch dies bezeichnet den ächten Weltmann, der dann erst vor die Welt tritt, wenn er bereits ein gemachter Mann ist. Die ersten zwanzig Werke etwa geben uns die Blüthezeit Onslow's: später hat er nach und nach sich selber ausgeschrieben, und ist immer manierirter geworden. Aber fest und zierlich in der Form und gemessen in seinem ganzen künstlerischen Auftreten blieb er immer. Vielleicht kennt die Geschichte der

Digitized by Google

Musik keinen zweiten, der stets so vorsichtig mit seinen Werken vor das Publikum trat wie Onslow, der vielfach irre gegangen ist, und doch niemals über die Schnur geschlagen hat.

Onslow's großes und dauerndes Verdienst liegt in der Sicherheit, Plastik und Correktheit, mit welcher er die Form handhabt, in dem Fleiß, mit welchem er sich gerade der in der Form sprödesten und schwierigsten Gattung der Musik, dem Streichquartett, hingegeben hat. Es ist dieses Verdienst um so größer als Onslow der letzte der eigentlichen „Quartettschreiber" gewesen, als seine Blüthe bereits in eine Zeit fiel, wo Formlosigkeit, Entartung und Ueberladung der Technik von allen Seiten in die moderne Musik hereinzubrechen begann. Onslow ist in dieser Beziehung mit seinem Zeitgenossen Platen zusammen zu stellen. Beide vollführten dieselbe Sendung. Schon aus dem, was ich bisher gesagt, wird man viele Parallelen mit Platen herausfinden können. Platen war so glücklich, jung zu sterben; Onslow, der es zu höherem Lebensalter gebracht, zeigt uns in seinen späteren manierirten, trotzdem aber immer noch theilweise von der ihm angeborenen

Digitized by Google

Idealität des Formensinnes durchleuchteten Werken, was wahrscheinlich auch Platen geworden wäre, wenn er länger gelebt hätte. Onslow ist durch Mendelssohn verdrängt, theilweise schon in Vergessenheit gestürzt. Den Mendelssohn unter den modernen Dichtern erwarten wir noch. Mendelssohn war nicht minder formvollendet wie Onslow, aber seine ganze Künstlernatur war weit reicher und tiefer angelegt. Er brachte der modernen Musik wieder neue große Stoffe; er suchte den tiefen germanisch-christlichen Geist Bachs und Händels wieder in die moderne Tondichtung zurückzuführen, während Onslow gleich Platen ein ästhetischer Heide gewesen war, der sich's an dem Cultus der verklärten schönen Sinnlichkeit und an dem reizenden Spiel mit hellenischer Formplastik hatte genügen lassen. Mendelssohn hat daher nicht blos die Sympathien der Musiker, sondern überhaupt der modernen gebildeten Gesellschaft gewonnen, die unvermerkt immer mehr jenen christlich conservativen Geist in sich aufnimmt; wer Mendelssohn als Musiker nicht versteht, der ahnt wenigstens seine Bedeutung als eines der Wiedererwecker der alten kirchlichen Tonmeister. Ist es nicht merkwürdig,

Digitized by Google

daß dies derſelbe Mendelsſohn iſt, bei dem man wohl auch die Frage aufwirft: ob er nicht „jüdele“ in ſeiner Schreibart? Wer ſich aus religiöſer Tendenz an Mendelsſohn erbaut, für den iſt freilich Onslow ſo wenig mehr vorhanden wie Platen.

Onslow blieb bei der Kammermuſik ſtehen, wie Platen bei der Lyrik. An ſeinen Opern war die Ouvertüre das Beſte; ſeine Symphonien ſind Streichquartette für Orcheſter. Seine Streichquartette ſind oft weniger Hausmuſik, gleich denen der älteren Meiſter, als vielmehr Salonsmuſik im guten Sinne des Worts. Salonsmuſik, wie die Onslow'ſche, kann man ſich ſchon gefallen laſſen. Nur gehört ſie in den idealen, nicht exiſtirenden Salon. Denn um in unſern wirklichen Salons geſpielt zu werden, iſt ſie viel zu geiſtvoll, viel zu fein ausgearbeitet, und vor einem Onslow'ſchen Quartett würde vermuthlich der ganze Salon davon laufen.

Volksthümlich konnte eine ſolche Muſik natürlich auch nicht werden, wohl aber hat ſie eine durchgreifende Verbreitung bei den Kennern, bei den Leuten von muſikaliſcher Bildung gefunden, namentlich in Deutſchland. Sie wird auch in den Quartettabenden

Digitized by Google

des deutschen Hauses noch lange und mit Recht ihren Platz behaupten. Die Einseitigkeiten und Manieren Onslow's werden unsere Zeit schwerlich mehr verführen, wohl aber können wir lernen an seiner Klarheit und Formvollendung, an seiner Architektonik, namentlich jetzt, wo ein neues Evangelium aufkommt, welches die Zerstörung aller Form als den Gipfel aller musikalischen Kunst bezeichnet.

Wenn einmal ein Poet der Zukunft auftritt, und den Dichtern predigt, daß alle Verskunst ein langer, langer Zopf sey, daß es vielmehr die Wahrheit und Natur in der Poesie erheische lediglich in Jean Paul'schen Streckversen zu dichten; dann wird es an der Zeit seyn, die Lectüre Platens wieder recht dringend zu empfehlen. So ist es angesichts jener Fanatiker des musikalischen Streckverses gegenwärtig auch wahrhaft zeitgemäß, wenn die Musiker wieder fleißiger als bisher zum Studium der Kammermusik aus Onslow's früherer Periode zurückgreifen, vorausgesetzt, daß sie die Werke unserer drei größten Quartettcomponisten ohnedies wie ihr Brevier auswendig lernen.

Digitized by Google

Digitized by Google